John Kleeves

I DIVI DI STATO

Il controllo politico su HOLLYWOOD

HISTORIA
18.

John Kleeves

DIVI DI STATO
IL CONTROLLO POLITICO SU HOLLYWOOD

INTRODUZIONE

Staccate da un muro un manifesto pubblicitario, portatelo da un critico d'arte e chiedetegli che cos'è quell'oggetto. Cosa pensereste se costui lo prendesse per una stampa come un'altra e si perdesse in lunghe e dotte descrizioni sul formato del foglio, la grammatura della carta, la scelta dei colori, le scene rappresentate, lo stile, la "scuola" e così via, e mancasse di notare: È una stampa pubblicitaria? Pensereste che forse è un grande intenditore d'arte ma che sicuramente non sa dove vive.

Ebbene esattamente questo è l'atteggiamento dei nostri critici cinematografici di fronte ai prodotti della filmografia statunitense, per antonomasia *Hollywood.* Pensano che sia una filmografia come un'altra, come una qualunque filmografia Occidentale, o almeno come una qualunque filmografia espressa da un paese a governo parlamentare e ad economia di mercato. Pensano che i film di Hollywood siano il frutto di artisti o artigiani - i registi - liberi di esprimere la loro visione delle cose e il loro talento, solo condizionati dall'esigenza dei loro finanziatori - le Case di produzione - che il lavoro fatto sia commercialmente valido, che "si venda". Pensano cioè che l'unico vincolo cui deve sottostare Hollywood è la redditività commerciale. Invece mentre ciò è vero per la generalità dei paesi Occidentali non così è per gli Stati Uniti. Qui la produzione filmica oltre che alla redditività commerciale deve sottostare anche ad un'altra esigenza: fare propaganda per il Paese, nei termini e con le modalità stabilite dal governo. In parole povere Hollywood è controllata dal governo centrale di Washington ed esprime ciò che né più né meno si chiama una *filmografia di Stato.* La situazione è del tutto analoga a quella

che si verifica nei paesi totalitari classici, con la sola benché notevole differenza che mentre in questi ultimi la filmografia è completamente finanziata dal governo, che si accolla utili e perdite relative, negli Stati Uniti la medesima si deve autofinanziare: i suoi prodotti devono sia avere la desiderata valenza propagandistica che essere commercialmente validi.

Così i nostri critici parlano e riparlano dei film americani, e li esaminano da ogni punto di vista, da ogni angolatura possibile, e fanno certamente un grande sfoggio di erudizione e di competenza artistica, ma mancano di notare la cosa più importante: questi film sono il prodotto di una filmografia di Stato. Ciò non toglie che i medesimi non possano essere valutati *anche* dal punto di vista artistico. Il film *La corazzata Potemkin* di Sergej Ejzenstejn era certamente il prodotto di una filmografia di Stato, e niente di meno che di quella dell'URSS di Stalin, ma ciò non impedì che risultasse un capolavoro filmico. È esattamente come nel caso dei manifesti pubblicitari: queste opere possono anche risultare artisticamente valide, ma rimangono dei manifesti pubblicitari, prodotti per certi scopi e con certi criteri ben definiti e in genere estranei al loro autore materiale. Ciò il pubblico ha il diritto di saperlo.

Mi rendo conto che quanto appena detto giunge nuovo al lettore, e gli pare forse stupefacente: nei più o meno tanti anni della sua vita probabilmente mai aveva sentito tale cosa sulla cara, vecchia, familiare Hollywood. Ma ciò sarà dimostrato con abbondanza nel prosieguo di questo libro. Ho iniziato puntando il dito sui critici cinematografici perché sarebbe stato proprio il loro mestiere individuare tale *status* di Hollywood: relazionando su un manifesto pubblicitario possono entusiasmarsi o disgustarsi quanto vogliono sui suoi contenuti ma la prima cosa che devono dire è che si tratta di un manifesto pubblicitario.

Il problema però è più generale, come oramai si comincia a intuire. I nostri critici cinematografici hanno potuto compiere

questo clamoroso errore di valutazione perché tutta la nostra società - la società Occidentale - aveva compiuto a monte un errore di prospettiva ancora più grande. Mi riferisco naturalmente agli Stati Uniti, la matrice di Hollywood. La nostra società li ritiene un normale paese "Occidentale" e così diventa logico assegnare lo stesso *status* alla sua filmografia. Invece gli Stati Uniti non sono davvero un "normale paese Occidentale".

Come è stato possibile un errore così grande e così generalizzato? Non è un mistero extraterrestre, non è una questione metafisica. Prima del 1945 l'Occidente europeo aveva una nozione se non esatta almeno abbastanza approssimata della realtà statunitense. Si parlava infatti al riguardo di una "plutocrazia", termine abbastanza aderente ma appunto dimenticato. Dopo quella data, e cioè dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, gli Stati Uniti per dei precisi motivi che vedremo iniziarono e continuarono a diffondere nel mondo una propaganda politica e culturale di intensità e dimensioni cosi' colossali da risultare difficili da credere, ma in verità perfettamente adeguati alle loro dimensioni (all'epoca rappresentavano più della metà del Prodotto Interno Lordo mondiale; ora ne rappresentano un quarto). Tale propaganda, in cui la para-statalizzata Hollywood veniva a giocare un ruolo sempre maggiore, aveva molti scopi ma il principale alla fin fine era proprio quello di camuffare la realtà statunitense, di farla passare per qualcosa che non era. Così col tempo le impressioni del periodo precedente si offuscavano sempre più e venivano sostituite dalle nuove, proposte dalla propaganda statunitense, mentre mano a mano nascevano nuove generazioni. Di qui l'errore.

Una situazione un po' complicata dunque: non riusciamo a riconoscere la reale natura di Hollywood perché non riconosciamo la reale natura del suo paese produttore, e ciò per azione in gran parte della medesima Hollywood. Ma è il

problema che si incontra ogni volta che si affronta un aspetto della realtà americana: non lo si può trattare indipendentemente da tutto il resto perché tale realtà è un sistema chiuso, autosufficiente e altamente interdipendente, e in più diverso da ogni altro. In effetti, e come già detto, gli Stati Uniti non sono un "normale paese Occidentale, "essi sono in verità una civilizzazione a sé stante, e che con l'Occidente ha ben poco a che vedere benché da questo sia derivata. Perciò, il punto di partenza per spiegare Hollywood sarebbe un'esposizione finalmente corretta della realtà americana in toto, nelle sue componenti di storia e attualità e bonificata dei luoghi comuni, delle falsificazioni e degli equivoci portati da mezzo secolo di inquinamento propagandistico statunitense. Ciò è stato da me fatto nel libro *Un Paese pericoloso. Storia non romanzata degli Stati Uniti d'America* (Edizioni Barbarossa, Milano, 1999), che non è naturalmente possibile riprodurre qui. Eseguirò allora nella Premessa una stringatissima sintesi del medesimo, rimandando sin d'ora i più allibiti od increduli al medesimo per ogni possibile ed esauriente conferma. Quindi passerò allo scopo proprio del presente lavoro, e cioè a dimostrare come Hollywood esprima una filmografia di Stato. Hollywood non è nata in questa maniera; vi è stata progressivamente ridotta e ciò che sarà fatto sarà sostanzialmente di esporre la storia di tale asservimento, ed i suoi effetti. In questa storia spicca un periodo nodale: quello che va dal 1947, l'anno in cui iniziarono le inchieste su *Hollywood* dell'HUAC *(House Committee on Un-American Activities),* al 1953, l'anno in cui venne creata l'USIA (*United States Information Agency).* Tale periodo opera uno spartiacque nella storia dell'asservimento di Hollywood, e così l'esposizione sarà divisa in tre capitoli; nel primo sarà esaminata la filmografia americana dalle origini al 1947, nel secondo saranno esposte le motivazioni politiche e le metodologie giudiziarie che travolsero Hollywood dal 1947 al

1953, e nel terzo sarà considerata la filmografia americana che ne risultò, che è quella ancora stabile al giorno d'oggi.

PREMESSA

Un po' di storia americana

GLI INIZI COLONIALI.

A proposito della fondazione del loro Paese gli statunitensi amano raccontare la storiella dei *Pylgrims - Founding Fathers (Padri Fondatori):* 100 (o 101 o 102 a seconda delle fonti) poveri emigranti inglesi di fede Separatista sbarcati dal veliero *Mayflower* nell'attuale Massachusetts, dove nello stesso 1620 fondarono la città di Plymouth. Ci fu tale sbarco, ma non da esso ebbe vita la colonia del Massachusetts e quindi degli Stati Uniti. Si trattò di un episodio molto marginale, scelto dalla storiografia ufficiale americana perché coreografico, adatto ad alimentare la nota leggenda di un Paese nato da emigranti poveri e pii, in cerca solo di sostentamento materiale e di libertà di religione. In effetti i *Pylgrims* non furono neanche i primi inglesi sbarcati su quelle coste: già nel 1607 altri inglesi, in analogo numero (erano 107) avevano fondato più a sud la città di Jamestown, attorno a cui nel 1619 sarebbe stata costituita ufficialmente la prima colonia inglese in America, la Virginia. Qui nello stesso 1619 giunsero i primi schiavi neri, portati da una nave negriera olandese. Con un colono virginiano si sposò Pocahontas (1595-1617), la figlia di un capo indiano che garantì così la pace dopo iniziali dissapori. Poi nel tempo anche questi indiani sarebbero stati sterminati, come gli altri.

Il carattere della colonizzazione inglese invece fu fissato dall'emigrazione Puritana: dal 1630 al 1640 giunsero in

Massachusetts 20.000 Puritani e furono loro ad organizzare l'omonima colonia e quindi, tramite l'influenza esercitata su tutte le altre, a stabilire il tono generale. La distinzione è importante perché i Puritani erano portatori di una precisa mentalità. Erano l'ala destra del Calvinismo europeo nato dalla Riforma Protestante ed il Calvinismo - come tutte le religioni Protestanti ma lui in modo particolare - prende in considerazione *di fatto* (anche se certo non a parole: si definisce *Cristiano)* solo il Vecchio Testamento, che in più interpreta alla lettera. Il Vecchio Testamento trasmette un peculiare e fatidico concetto: che la ricchezza materiale è il segno della predilezione divina. Quindi si presta a fare da sovrastruttura religiosa per chi vede la vita in termini di competizione per arricchire, in termini di individualismo materialista. E ciò erano i Puritani: non erano poveri ma tutti ricchi, emigrati nel Nuovo Mondo solo per arricchire ancora di più, e non cercavano la libertà di religione ma adoperavano la religione come schermo per la loro singolare avidità.

Furono mandati dalla Corona inglese a colonizzare l'America settentrionale per via del Mercato dell'Oriente. Il Mercato dell'Oriente (detto allora delle *Indie)* sostanzialmente era, ed è, la Cina. Si trattava di far giungere colà le proprie Compagnie mercantili in concorrenza con spagnoli, portoghesi, francesi e olandesi. C'erano due rotte di navigazione possibili: quella verso oriente circumnavigando l'Africa, una rotta all'epoca già divenuta classica, e quella verso occidente, cercando di sorpassare il continente americano attraverso quel *Passaggio a Nord-Ovest* la cui scoperta fra i ghiacci canadesi si diceva ogni giorno imminente (si poteva anche circumnavigare il continente americano a sud, doppiando il Capo Horn, ma era pericoloso e soprattutto guardato dai portoghesi). La regina Elisabetta I (1558-1603) elaborò un piano brillantissimo: divise le Compagnie inglesi interessate al Mercato dell'Oriente in due gruppi. Il primo, guidato dalla *East India Company,* avrebbe

percorso la rotta classica cercando di assestarsi in India; il secondo, capitanato dalla *London Co.* e dalla *Massachusetts Bay Co.,* avrebbe invece seguito la rotta a occidente, dovendo per questo trovare il *Passaggio* e quindi dovendo presumibilmente formare prima una o più colonie *in loco.* Osservazione cruciale: verso l'anno 1600 dei francesi che esploravano i meandri del nord canadese in cerca del *Passaggio* avevano fatto una scoperta di straordinaria importanza: la zona sul versante nord dei Grandi Laghi (gli attuali laghi Erie, Huron, Ontario, Michigan e Superior) pullulava di castori e di altri animali da pelliccia, ed erano proprio le pellicce la merce di scambio più ambita dai cinesi per i loro tè e stoffe. I soci proprietari della *Massachusetts Bay Co.* (una società per azioni, vera *multinazionale* dell'epoca come le altre citate) erano in massima parte Puritani e favorirono la partecipazione di correligionari nell'impresa; in effetti fra i primi 2.000 Puritani giunti in Massachusetts nel 1630 si trovavano diversi grandi azionisti della Compagnia. Il *Passaggio a Nord-Ovest* non fu mai trovato ma il piano di Elisabeta ebbe effetti di straordinaria portata sulla storia del mondo: le attività della *East India Co.* in Oriente avrebbero portato nel 1760 al controllo dell'intera India, dichiarata poi formalmente una colonia inglese nel 1858; la colonizzazione nell'America del Nord sponsorizzata dalla *Massachusetts Bay Co.* avrebbe portato alla creazione degli Stati Uniti d'America.

Gli Stati Uniti, così, furono fondati dai Puritani, e con l'obiettivo di giungere al Mercato dell'Oriente. Ciò inciderà in modo permanente nel carattere della Nazione che si sarebbe formata. Verso il 1650 i sanguigni olandesi di Nieuwe Amsterdam (l'attuale New York) cominciarono a chiamare i pallidi e vigliacchi (ma abili e tenaci) Puritani - quei santarellini biblici - col nomignolo di Jan Kees - Gianni Formaggino o anche Gianni Scamorza. Erano nati gli *Yankees,* gli americani.

LA GUERRA DI INDIPENDENZA.

Al momento della Dichiarazione di Indipendenza, scritta da Thomas Jefferson e pubblicata il 4 luglio 1776, le colonie americane erano arrivate al numero di tredici: Massachusetts, Connecticut, Rhode Island, Delaware, New Hampshire, New Jersey, New York, Maryland, Virginia, Carolina del Nord, Carolina del Sud, Georgia e Pennsylvania. Gli americani dicono che la rivolta contro la madrepatria fu dovuta al desiderio di libertà. In realtà fu dovuta - di nuovo - al Mercato dell'Oriente. In seguito al Trattato di Parigi del 1763, che decretava la vittoria inglese dopo un periodo di ostilità iniziato nel 1689, la Francia girava alla Gran Bretagna la proprietà americana dell'*Ohio Territory,* un territorio corrispondente grosso modo agli attuali Ohio, Indiana, Kentucky e Illinois. A quell'epoca si era chiarito che un *Passaggio a Nord-Ovest* non esisteva e che per aggredire il Mercato della Cina era necessario arrivare via terra a dei porti sul Pacifico: i grandi mercanti Puritani del New England contavano quindi nell'apertura *dell'Ohio Territory alla* colonizzazione, che sarebbe stato un passo verso la meta. Invece la Corona stabilì che l'*Ohio Territory* doveva rimanere a disposizione esclusiva degli... indiani. I mercanti Puritani capirono subito cosa ciò significava: che dietro la scusa degli indiani la Corona aveva deciso di lasciare il monopolio del commercio con la Cina alla *East India Company.* Era vero. Ne furono oltremodo risentiti ed iniziarono quella fronda che in pochi anni avrebbe portato alla rivolta. Ciò fu possibile perché le colonie, coi loro Parlamenti locali, non erano altro che delle oligarchie dominate dai residenti ricchi, con un governatore inglese che comandava solo le truppe di Sua Maestà.

Non fu quindi una rivolta "popolare". La maggioranza dei coloni vi era anzi contraria, ma gli oligarchi locali - i ricchissimi mercanti del Nord come Robert Morris e John Hancock e i grandi latifondisti negrieri del Sud come Thomas

Jefferson e George Washington - dirigevano i media ed assoldavano interi eserciti mercenari, e riuscirono a forzare la situazione. Da notare che gli insorti iniziarono le ostilità nel 1775, ben un anno prima della Dichiarazione, attaccando le forze inglesi nella zona dei... Grandi Laghi: l'obiettivo del colonnello Ethan Alien e dei suoi *Green Mountain Boys* era infatti la produzione locale di pellicce, necessarie per il commercio con la Cina. In seguito si distinse contro la flotta inglese dei Grandi Laghi il capitano John Paul Jones. Nelle cosiddette "battaglie" di Lexington e Concorde i mercenari dei rivoltosi usarono la tecnica guerrigliera dell'imboscata, del "mordi e fuggi "; furono chiamati i *minutemen,* gli "uomini - minuto". Risultò decisivo l'appoggio della flotta francese e dell'esercito di 8.000 uomini del gen. Rochembeau, che affiancò i 9.000 effettivi che era riuscito a raccogliere il gen. Washington per la battaglia di Yorktown. Nonostante ciò la guerra non fu vinta del tutto: fu guadagnata l'indipendenza, e l'*Ohio Territory,* ma la Pace di Parigi del 1783 riconosceva ancora il Canada come proprietà inglese (col nome di *British North America* - BNA) e soprattutto ne disegnava i confini a sud in modo da comprendere la zona a nord-est dei Grandi Laghi, la vera zona delle pellicce. Alla fine della guerra - che non aveva visto il minimo episodio di eroismo da parte americana - 100.000 coloni americani si rifugiarono parte nel BNA e parte tornarono in Gran Bretagna.

Qualche parola sulla Dichiarazione di Indipendenza. Era un documento di propaganda, che serviva per camuffare i reali motivi della ribellione. Infatti la stesura fu affidata a Jefferson, un noto idealista benché grande proprietario di schiavi. La sua versione originale fu anche censurata dal Congresso, che eliminò 480 parole sul totale delle 1.817 che lui aveva scritto. L'intero paragrafo nel quale aveva definito la schiavitù un *"assemblage of horrors"* fu tolto. Lo schiavismo, infatti, doveva rimanere.

LA COSTITUZIONE.

Ottenuta l'indipendenza le tredici ex colonie, ora Stati indipendenti, decisero di riunirsi in una federazione. Perché? Ancora per il Mercato dell'Oriente. Quello era l'obiettivo il quale - vista la concorrenza (Gran Bretagna, Francia, Spagna) - non poteva essere raggiunto singolarmente dai tredici staterelli. La famosa Costituzione americana stabilisce appunto tale federazione. Gli americani dicono che il documento - che inizia con le parole WE THE PEOPLE così in maiuscolo - getta le basi di una incomparabile democrazia. Non è vero. I tredici Stati avevano già le loro Costituzioni, che erano chiaramente oligarchiche (potevano votare solo i ricchi, che corrispondevano mediamente, all'epoca, al 20% dei maschi bianchi e adulti), e la Costituzione federale non fa altro che garantire il perpetuamento di tale stato di cose, e riportarlo al livello delle elezioni federali per il Congresso di Washington e per il Presidente. Furono poi aggiunti 24 Emendamenti, dei quali i primi dieci tutti assieme nel 1791 (sono il *Bill of Rights,* la *Carta dei Diritti)* e l'ultimo nel 1971, che non cambiano nulla.

Possiamo esaminare brevemente il *Bill of Rights,* giusto perché molti studiosi ritengono questo - in verità - la base dell'incomparabile democrazia. Il Primo, famosissimo, stabilisce la libertà di religione, di stampa, di parola, di riunione: nasce dal fatto che gli affari inter statali erano ostacolati in certi Stati dove c'era una religione ufficiale (ad esempio sino alla metà dell'Ottocento il Massachusetts riconosceva solo la religione Congregazionalista - la denominazione Puritana storica - e non dava licenze a membri di altre confessioni), mentre in quelli schiavisti del Sud dominavano politicamente i latifondisti che non davano spazi ai detentori di capitali liquidi (impedivano la nascita di certi giornali, ad esempio). Il Secondo assicura il diritto di portare armi: i mercantili e le imprese che operavano all'Ovest

necessitavano di scorte private armate. Il Terzo limita l'uso di edifici civili per l'alloggiamento provvisorio di soldati: questi edifici erano di norma i più grandi, e cioè magazzini, manifatture e impianti commerciali vari. Il Quarto ostacola le perquisizioni improvvise in edifici civili: le medesime riguardavano di norma magazzini commerciali, per verificare la corrispondenza fra le bolle e le merci. Il Quinto, Sesto, Settimo ed Ottavo creavano il garantismo giudiziario: serve solo a chi ha danaro per gli avvocati, le opposizioni e i ricorsi. Il Nono e il Decimo fanno concessioni ai Parlamenti (oligarchici) statali. Come si vede il *Bill of Rights* ha una sola preoccupazione: la libertà di manovra del ceto mercantile, in particolare di quello inter statale, il più ricco. Per ogni altra funzione è interpretato a discrezione da Congresso e Corte Suprema: il Primo Emendamento non impedì di certo che fosse invalidato l'*Alien and Sediction Act* del 1789, che prevedeva l'arresto e l'espulsione per reati di opinione.

La natura oligarchica della Costituzione americana fu denunciata da Charles Austin Beard (1874-1948) nel libro *An Economic Interpretation of the Constitution of the United States* del 1913; nonostante la fama internazionale (Beard rimane tuttora il massimo storico americano di tutti i tempi) ciò non gli fu perdonato e nel 1917 dovette dimettersi dalla *Columbia University* per accettare un impiego presso il Municipio di New York. Le traduzioni dei libri di Beard all'estero sono ostacolate anche adesso.

LA GUERRA DELLE PELLICCE.

Con questo termine io indico la guerra del 1812 - 1814 contro ancora la Gran Bretagna. Francia e Inghilterra erano in guerra e gli Stati Uniti ad un certo momento dichiararono guerra a quest'ultima. Il motivo addotto fu la difesa del principio di libertà di navigazione: gli inglesi avevano affondato dei mercantili americani diretti in Francia. In realtà - anche i francesi avevano affondato mercantili americani -

l'obiettivo americano era di impadronirsi della zona a nord-est dei Grandi Laghi, la zona delle pellicce buone per il commercio con la Cina, obiettivo che era stato mancato durante la Guerra di Indipendenza. Infatti nel 1813 gli americani portarono una serie di attacchi terrestri nella zona, per i quali si erano preparati da anni. Ma furono respinti (gli inglesi li aspettavano) e nel ritirarsi incendiarono per vendetta Toronto. Il Trattato di Gand del 1814 lasciava la situazione inalterata ed anzi, col Trattato Rush-Bagot del 1817, i due Stati smilitarizzavano la zona attorno ai Grandi Laghi. Il Trattato è ancora valido e rispettato, benché le pellicce dei Grandi Laghi non servano più da molto tempo per il Mercato dell'Oriente.

L'ESPANSIONE TERRITORIALE.

Sostanzialmente si tratta della Conquista del West. Questa iniziò con la colonizzazione dell'Ohio Territory e proseguì sino al Pacifico. Gli americani dicono essersi giusto trattato di una colonizzazione: c'erano ampi territori sul loro orizzonte, abitati solo dai selvaggi indiani, e loro non fecero che andarvi. Ma tale colonizzazione fu solo il sottoprodotto della spinta al Mercato dell'Oriente: bisognava raggiungere i porti sul Pacifico. Anche l'acquisto dell'Alaska dalla Russia e la conquista militare delle Hawaii avevano la logica di avvicinarsi alla Cina, come fu con le Filippine, strappate alla Spagna con la guerra del 1898.

Da notare la dinamica dell'espansione in Messico, diventato indipendente dalla Spagna nel 1821. Subito nel 1823 gli USA adottarono la *Dottrina Morirne,* nome altisonante per dire che nel continente americano avrebbero fatto ciò che avrebbero voluto. E cominciarono col Messico. Nel 1822 il governo messicano autorizzò alcune centinaia di coloni statunitensi guidati da tale Stephen Austin ad insediarsi nel Tejias: avrebbero però dovuto seguire le leggi messicane, che in particolare vietavano lo schiavismo. Invece i coloni si erano portati dietro decine di schiavi neri, cui non volevano rinunciare. Iniziarono contrasti e Austin dichiarò il Texas

indipendente chiedendone l'ingresso negli USA come Stato schiavista. Arrivò il generale Santa Anna, che prese la missione dell'Alamo nella città di San Antonio. Qui morì Davie Crockett, che era stato assoldato da Austin come mercenario: infatti non erano i coloni statunitensi a combattere, ma bande di mercenari reclutate negli USA. Alla fine però Santa Anna fu battuto dai mercenari e nel 1836 il Texas divenne indipendente. E schiavista. Poi con un pretesto nel 1847 gli USA dichiararono guerra al Messico e gli presero territori da cui avrebbero ricavato California, Nevada, Colorado, Utah, Oklahoma, Nuovo Messico e Arizona. Nel corso della guerra i Marines sbarcarono a Vera Cruz e presero Città del Messico, dove assaltarono la fortezza di Chapultec in cui si erano asseragliati i giovani cadetti messicani senza fare prigionieri. Nel Messico c'è un detto: *Povero Messico, così lontano da Dio e così vicino agli Stati Uniti.*

LA GUERRA DELLO ZUCCHERO.

Serviva Cuba, per le sue piantagioni di canna da zucchero e per la protezione che avrebbe potuto effettuare sul canale che dalla metà dell'Ottocento si progettava di tagliare in America Centrale (realizzato poi nel 1913 a Panama), e servivano le Filippine, ancora per lo zucchero e come base per aggredire il mercato della Cina. Entrambe erano colonie della Spagna e occorreva un pretesto concreto per farle guerra, oltre alle accuse di indegnità morale per essere una vecchia potenza europea colonialista. Così il 15 febbraio 1898 l'incrociatore statunitense *Maine* saltò in aria coi 260 membri dell'equipaggio mentre era in visita di cortesia nel porto dell'Avana. Non erano stati di certo cubani o spagnoli e la stessa stampa statunitense notò circostanze che portavano ad accusare la *lobby* dei produttori statunitensi di zucchero in combutta con lo stesso governo di Washington, ma la guerra fu dichiarata comunque in base all'episodio. Fu vinta facilmente (si trattò unicamente di scontri navali) e furono acquisite le colonie di Guam e delle

Filippine. Cuba - in osseqio alle parole che si erano spese contro il colonialismo spagnolo - fu invece riconosciuta indipendente, pensando che sarebbe stato facile controllarne i governi locali. Così fu in effetti sino al 1959, quando tale Fidel Castro rovesciò l'ultimo governo collaborazionista di Fulgencio Batista.

GLI INDIANI.

Lo sterminio degli indiani iniziò ben prima della Conquista del West. Iniziò con l'arrivo dei Puritani: già nel 1634, in Connecticut, con un attacco notturno improvviso sterminarono un accampamento di Pequot, uccidendo circa 700 persone e vendendo gli scampati come schiavi alle tribù vicine (che poco dopo avrebbero fatto analoga fine). L'ultimo massacro avvenne a Wounded Knee (Dakota del Sud) nel 1890, quando il VII Reggimento di cavalleria sterminò un accampamento di 200 persone, quasi tutti vecchi, donne e bambini. Ma i sistemi per eseguire il grosso del genocidio furono altri, e speciali: whisky adulterato, diffusione di epidemie, avvelenamento di sorgenti d'acqua, carestie. Gli indiani sopportavano poco l'alcol e per esaltare l'effetto agli indiani veniva venduto whisky appositamente adulterato, che ne uccise migliaia. Le sorgenti frequentate dagli indiani venivano avvelenate nascondendo sul fondo carogne di animali, o di piccoli indiani. Fra i Puritani il vaiolo era endemico, mietendo però poche vittime. Quando si accorsero che invece gli indiani ne erano decimati ogni volta raccoglievano le coperte infette degli ospedali e gliele vendevano. Il sistema continuò sino alla metà dell'Ottocento essendo fatto utilizzare dal Congresso anche in riserve particolarmente turbolente. La più grande carestia fu provocata dal 1865 al 1875 sterminando i bisonti, sui quali soli vivevano le tribù delle pianure centrali: la scusa fu che occorreva procurare carne per gli operai delle ferrovie ma in realtà le carcasse venivano lasciate imputridire. Gli animali erano circa 80 milioni nel 1850 e ne rimasero 541 nel 1889. William F.

Cody (1846-1917), detto Buffalo Bill, fu lo sterminatore più zelante: in 15 mesi uccise 4.280 animali. C'erano poi gli "uccisori di indiani", individui assoldati dai coloni per liberare i pascoli dagli indiani; il più famoso fu David Crockett (1786-1836). Il censimento dell'anno 1900 enumerò 250.000 indiani. Si calcola che nel 1630, nel territorio che poi sarebbe diventato degli Stati Uniti, vivessero dai 5 ai 10 milioni di indiani, suddivisi in circa 500 tribù.

LA GUERRA DI SECESSIONE.

Gli americani dicono che tale guerra civile (1861-1865) fu provocata dalla volontà del Nord di abolire lo schiavismo, che era specialmente praticato al Sud. Non è vero. Come notò ancora Charles Beard il vero motivo fu economico, cui lo schiavismo del Sud offriva solo una mimetizzazione. Le economie del Nord industriale e capitalista e del Sud latifondista erano incompatibili quando si veniva alla politica economica federale; ad esempio il Nord voleva tariffe protezionistiche per proteggere le proprie manifatture, al contrario del Sud che temeva contraccolpi per le sue esportazioni di cotone. Il presidente Abraham Lincoln è agli atti con la sua disponibilità a mantenere lo schiavismo nel Sud a patto che si fosse potuto trovare un accordo sulla politica tariffaria. La guerra provocò circa un milione di morti, la metà soldati. In questo periodo si cominciò a coniare sulle monete la frase *In God We Trust.*

Due furono gli episodi significativi della guerra: i *Draft Riots (Rivolte della leva)* nel Nord e la *March to the Sea (Marcia al mare)* di Sherman. I Puritani combattono solo per un utile personale, che non era il caso di quella guerra. Inoltre solo i più poveri venivano arruolati perché era possibile comprare l'esenzione. Così ci furono rivolte in Wisconsin, Indiana, Pennsylvania, Massachusetts, New York, Vermont, New Hampshire e Ohio, tutte represse dai militari. A New York l'Armata del Potomac sparò sui manifestanti uccidendo circa

1.200 persone. La *Marcia al mare* fu una incursione nel Sud fra il 1864 e il 1865, durante la quale furono messi a ferro e fuoco circa 100.000 chilometri quadrati di territorio; fu anche distrutta Atlanta. Il motivo addotto fu di ostacolare i rifornimenti al gen. Lee; in realtà si voleva rovinare il più possibile l'economia del Sud in modo che a guerra finita gli affaristi del Nord avessero più opportunità. Come vedremo si trattava di un'anticipazione della *Guerra per il Dopoguerra* della Seconda Guerra Mondiale.

Andando oltre agli studi di Beard, io dico che la Guerra di Secessione fu all'ultimo dovuta alla volontà del *New England* di mantenere l'integrità della federazione: si sarebbe infatti potuto ammettere la divisione della medesima, coi capitalisti del Nord che facevano le politiche tariffarie più desiderate. Perché questa volontà? Perché proprio negli anni precedenti al 1860 l'elite mercantile Puritana aveva capito cosa bisognava davvero fare per prendere il Mercato dell'Oriente: *distruggere la Russia.* Era un compito arduo, che richiedeva grandi forze e grandi dimensioni: la federazione doveva assolutamente restare unita. Tale strategia per il futuro - che come vedremo vale anche oggi - fu teorizzata per iscritto dal sen. William H. Seward, poi scelto da Lincoln come Segretario di Stato.

LO SCHIAVISMO AMERICANO.

Con la Guerra di Secessione fu almeno abolita in tutta la federazione (con l'Emendamento XIII) la schiavitù, che non serve in un'economia capitalista, anzi è d'intralcio (perciò era stata gradualmente eliminata negli Stati del *New England).* Con l'Emendamento XIV del 1868 veniva però introdotta la segregazione razziale, abolita solo con il *Voting Rights Act* del 1964. Naturalmente abolita a parole, sulla carta. Anche ora i neri sono emarginati. Nel 1866 poi nasceva il *Ku Klux Klan,* ancora attivo. A proposito dello schiavismo americano è bene sapere che non fu una cosa da capanna dello zio Tom. I demografi storici calcolano che nel periodo dello schiavismo

sparirono dall'Africa sui 50 milioni di abitanti, mentre quelli giunti a una qualche destinazione come schiavi furono sui 3 milioni, dei quali circa 2 milioni negli Stati Uniti. Quindi per ogni schiavo vivo venivano uccise 16 persone. C'erano i rastrellamenti in Africa e mediamente le navi negriere "perdevano" un quarto del carico. La prassi schiavista americana poi, a differenza delle altre del mondo, era infernale: punizioni orrende, denti strappati perché pregiati per le dentiere (come quella di Washington), figli strappati alle madri, figli malformati dati in pasto ai maiali, fattorie dove si facevano selezioni della specie (per moltiplicare i Mandingo). È questo l'"*assemblage of horrors"* censurato a Jefferson, che nella sua tenuta di Monticello effettivamente non permetteva tali infamie.

Un po' di politica estera americana

UN OBIETTIVO E DUE LINEE D'AZIONE.

Come visto la logica della colonizzazione Puritana fu la conquista del Mercato dell'Oriente. Questa spinta non è mai cessata. Essa si portava dietro un'altra esigenza: il mantenimento della *Balance of Power* in Europa. Era la grande politica geostrategica inglese, adottata sin dal Cinquecento, quando la Gran Bretagna iniziò la lotta per la supremazia commerciale nel mondo contro le potenze europee continentali: Spagna, Portogallo, Francia, Olanda e più tardi Germania e anche Italia. Il senso dell'*Equilibrio di Potenza* è di evitare l'unione europea continentale, che porterebbe alla nascita di una entità che dominerebbe facilmente i traffici mondiali; quindi l'Europa va mantenuta frazionata in più Stati, possibilmente in lotta tra di loro, cosa che anche impedisce ai medesimi di dedicarsi con troppa efficacia alle penetrazioni militari-commerciali. Appena nati gli Stati Uniti quella fu pure la loro politica geostrategica, con la differenza che essi nell'equazione inserivano anche la Gran Bretagna. Il concetto

fu sintetizzato da George Washington nella famosa frase *"I guai dell'Europa sono i vantaggi degli Stati Uniti""*.

Mercato dell'Oriente e Balance of Power in Europa dunque. Verso la metà dell'Ottocento gli americani capirono qual'era il vero ostacolo per entrambi: la Russia. Partecipava all'equilibrio europeo, sembrando anzi essere l'unico Stato in grado di romperlo a proprio favore, e proteggeva la Cina, impedendo così di prendere il Mercato dell'Oriente. Ecco dunque il grande obiettivo geostrategico americano: demolire la Russia.

Ma cosa c'è dietro l'eventuale raggiungimento di tale obiettivo? Il dominio del mondo, da usarsi a scopi di sfruttamento sia economico che umano. Ecco il fine cui tendono gli Stati Uniti.

LA PRIMA GUERRA MONDIALE.

Gli Stati Uniti vi parteciparono per preservare la *Balance of Power* in Europa, minacciata dagli Imperi Centrali. L'esito fu favorevole: l'Europa rimaneva sempre più frazionata, con in aggiunta una Russia molto ridimensionata. Gli americani dicono che parteciparono per salvare la democrazia in Europa e la libertà di commercio nel resto del mondo. Per i più piccoli dicono che furono spinti dall'affondamento del *Lusitania* da parte di un sottomarino tedesco. Il *Lusitania* era una nave ausiliaria della *Royal Navy* e trasportava munizioni; e poi il fatto avvenne due anni prima dell'ingresso americano in guerra.

LA SECONDA GUERRA MONDIALE.

Gli Stati Uniti vi parteciparono per salvare la *Balance of Power* in Europa, minacciata questa volta da Hitler, e per salvare il Mercato dell'Oriente dal Giappone, che nel 1937 aveva iniziato l'invasione della Cina. L'esito però - nonostante i festeggiamenti di facciata - questa volta fu disastroso: la Russia era giunta all'Elba, ad un passo dalla conclamata *leadership* continentale, e in Oriente gli USA avevano battuto il Giappone ma avevano mancato il vero bersaglio: la Cina. Colpa della

disfatta era l'incredibile debolezza delle forze di terra americane, misconosciuta costante della loro storia. Le atomiche furono gettate per ottenere una resa giapponese istantanea ed evitare così l'entrata in guerra della Russia anche in Oriente, come stabilito dal protocollo segreto di Yalta intitolato *Agreement Regarding Japan;* il motivo era di avere il tempo di prendere la Cina via terra ma Stalin forte *dell'Agreement* invase comunque la Manciuria e il governo giapponese - solo per vendicarsi dei bombardamenti a tappeto americani - gliela lasciò prendere senza colpo ferire. La Manciuria è la regione chiave della Cina e da lì, aiutato da Stalin, l'esercito comunista di Lin Piao mise in condizione Mao di vincere la guerra civile contro Chang, cosa che avvenne nel 1949: la Cina era diventata comunista, chiusa ai traffici internazionali privati. Il Mercato dell'Oriente era perso, forse per sempre. Ne rimase un sottoinsieme fatto di isole e penisole che nel tempo gli americani chiameranno il *Pacific Market.*

Gli USA dissero che entravano in guerra per difendere le *Quattro Libertà* di Roosevelt, uno dei soliti *slogan* con cui ammantano di nobili parole intenti costantemente utilitaristici. Inoltre, il *casus belli* sarebbe stato l'attacco giapponese a Pearl Harbor. Il Giappone decise di attaccare per primo perché le continue provocazioni statunitensi (sanzioni, congelamenti di beni) dimostravano l'inevitabilità dello scontro. Quindi l'Amministrazione Roosevelt manovrò perché il suddetto attacco riuscisse, provocando quei tanti danni materiali e quei tanti morti americani forse necessari per convincere l'*establishment:* i Servizi americani infatti vennero a conoscenza dell'attacco 5 ore prima del suo inizio - le ore 13 della domenica 7 dicembre 1941 - ma non avvertirono per tempo la base di Pearl Harbor. Ebbe un ruolo il Capo di Stato Maggiore gen. George Marshall.

LA GUERRA TOTALE.

Con questa dizione si intende la guerra portata

intenzionalmente alle popolazioni civili, allo scopo di portare il governo avverso alla resa tramite il seguente ricatto: O ti arrendi o stermino i tuoi civili. Così non è necessario affrontare le sue forze armate. Si crede normalmente che tale cinica, vile e disumana strategia sia stata improvvisata dagli USA giusto nella Seconda Guerra Mondiale, vista la situazione (le distanze) e la bestialità degli avversari (Hitler e il Mikado). Non è vero. Fu messa a punto negli anni Venti dal gen. William L. Mitchell (1879-1936), cui seguì negli anni Trenta la costruzione di una grande flotta di bombardieri B15 e B17 (la *Fortezza Volante),* ed era stata programmata per il Giappone, col quale già da allora si prevedeva uno scontro per il Mercato dell'Oriente. Poi nella guerra fu attuata contro chiunque, provocando la morte di un milione di civili in Europa e di due in Giappone. Fu trascurato invece il bombardamento di precisione, l'unico utile contro le forze armate avverse, che richiedeva la tecnica a tuffo, come gli Stuka tedeschi ed i PL2 russi; gli americani non avevano un tale tipo di aereo ma solo caccia e grandi bombardieri strategici.

In realtà gli americani applicarono la Guerra Totale secondo due principi distinti, ancorché condotti circa con gli stessi mezzi (i bombardieri) e sinergici tra di loro: quello della *Guerra alle Popolazioni Civili* e quello della *Guerra per il Dopoguerra.* Il primo consiste nel cercare di uccidere il maggior numero possibile di civili bombardando le più alte concentrazioni degli stessi, le città, e il suo obiettivo è appunto di vincere la guerra tramite il ricatto di cui sopra. Il secondo consiste nel distruggere il più possibile manufatti (ponti, ferrovie, centrali elettriche ed idriche, fabbriche, ecc) allo scopo - non di vincere la guerra, che così non può davvero essere ottenuto - ma di rovinare l'economia del Paese avverso in modo tale che nel dopoguerra non sia più un concorrente commerciale, ed anzi che al contrario abbisogni delle proprie merci.

LA GUERRA FREDDA.

Tale strategia fu studiata ed applicata per rimediare alla sconfitta nella Seconda Guerra Mondiale. Come vedremo più avanti abbastanza in dettaglio la Guerra Fredda era una *commedia.* Uno dei suoi grandi obiettivi era di poter eseguire la politica neo coloniale nel mondo senza farsene accorgere.

IL NEO COLONIALISMO.

Originale pratica di sfruttamento estero inventato dagli Stati Uniti e messo a punto dal presidente Franklin D. Roosevelt con la *Good Neighborhood Policy.* Consiste nel fare in modo che un paese - normalmente del Terzo Mondo - abbia un governo locale, ma prono alle esigenze di sfruttamento delle multinazionali americane che vi operano (un governo disposto, ad esempio, a cedere enormi piantagioni a prezzi simbolici come avvenuto in Guatemala col dittatore Ubico, o a favorire l'acquisto estero di grandi aziende locali come successo in Brasile dopo il colpo di Stato "americano" del gen. Castelo Branco, quando nel giro di due anni passò in proprietà statunitense la metà delle industrie brasiliane più remunerative). In poche parole consiste nel sfruttare un Paese come fosse una colonia ma senza doverne sopportare oneri e contraccolpi (spese per amministrazione e per truppe di occupazione, e nomea di "stato colonialista"). Per raggiungere e mantenere l'obiettivo occorre impiegare dei sistemi. La Storia ha mostrato che i seguenti sono i sistemi usati dagli americani: propaganda, corruzione, inquinamento di processi elettorali, colpi di Stato, omicidi di personalità, repressioni, traffico di droga. Dal 1945 al 1990 gli USA hanno ispirato, agevolato o in qualche modo provocato circa 500 colpi di Stati (100 durante la sola presidenza Eisenhower, dal 1953 al 1961), che in parecchi casi si sono rivelati sanguinosi o hanno dato inizio a periodi di rivolte e repressioni micidiali: si pensi ai 400.000 morti seguiti al *Bogotazo* colombiano del 1948; ai 300.000 morti dell'El Salvador dal 1960; ai morti seguiti al golpe "americano" del

Brasile del 1964, calcolati anche in un milione, così come quelli seguiti al golpe in Indonesia del 1967 per sostituire il neutrale Sukarno col proprio Suharto; e così via. In diversi casi i colpi di Stato sono stati preceduti e agevolati da campagne di condizionamento psicologico di massa condotte tramite i media. In Indonesia e per il colpo in Cile del 1973 fu usato il programma del *The Quartered Man (Lo Squartato)* che accosta sui media notizie e immagini macabre al governo da rovesciare (per creare l'associazione inconscia: Governo = Male). Tali programmi furono fatti preparare dal presidente Kennedy. La repressione, e la prevenzione, del dissenso sono eseguite in parecchie neo colonie tramite gli Squadroni della Morte: furono introdotti in ognuna dagli statunitensi, esemplare essendo il caso assurto a cronaca dell'Uruguay e del funzionario della CIA Dan Mitrione. Per il traffico di droga le cose stanno così: nel 1949 il governo di Washington si mise nella posizione di poter controllare il grosso del traffico mondiale di eroina, seguito a partire dai primi anni Settanta di quello della cocaina, e lo adopera per legare a sé alti funzionari e politici delle sue neo colonie. Per seguire la loro politica neo colonialista gli Stati Uniti si sono resi responsabili dal 1945 al 1990 della morte di circa *30 milioni* di persone nel mondo, comprendendo le vittime di Corea e di Indocina.

Da rimarcare la funzione svolta dalla religione americana nel processo. Il Calvinismo è il supporto ideale del Capitalismo perché giustifica lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo: ottimo per colonie o neo colonie allora. Così appena creata un'altra neo colonia il governo di Washington si premunisce di inviarvi il maggior numero possibile di missionari Protestanti, finanziandoli. Questi anche fanno propaganda politica e disinformazione e fungono da spie per individuare gli oppositori, che spesso vengono poi uccisi dagli Squadroni della Morte. Era così anche con gli indiani: la maggioranza degli oltre 400 trattati stipulati con loro - tutti dei trattati-truffa -

erano realizzati con la mediazione di missionari Protestanti (i più attivi furono il rev. Samuel Hinman e il vescovo Henry Whipple).

LA GUERRA DI COREA.

Fu eseguita (1950-1953) nel quadro di neo colonizzazione del *Pacific Market.* Fu condotta la *Guerra alle Popolazioni Civili* in modo massiccio, lanciando un tonnellaggio di bombe pari a un terzo di quanto lanciato nella Seconda Guerra su tutti i fronti. Erano massimamente bombe incendiarie al Napalm, come le M47 e le M69 usate sulle città giapponesi. Il numero delle vittime civili viene posto sui 4 milioni. Di rilievo il comportamento particolarmente scadente delle fanterie americane: interi reparti si arrendevano senza combattere e le fucilazioni di disertori si susseguivano. Per ciò, la guerra terminò senza un nulla di fatto. Alla fine della guerra gli ex prigionieri americani si mostravano critici del loro governo: per spiegare ciò il governo fece circolare la falsa notizia che i nord coreani avevano eseguito sui medesimi il *brain washing (lavaggio del cervello).*

LA GUERRA DEL VIETNAM.

Guerra eseguita (1950-1975) nello stesso quadro. La *Guerra Totale* fu impiegata in grande stile, nelle sue due componenti: dal 1964 al 1968 fu lanciato sul Vietnam del Nord un tonnellaggio di bombe pari a 1,5 volte quello della Seconda Guerra. Le vittime civili sono ammesse dagli USA in 3 milioni; i vietnamiti dicono che si trattò di 6 milioni fra i Paesi coinvolti (i due Vietnam, il Laos e la Cambogia). Gli americani - per giustificare in qualche modo la gigantesca sconfitta - amano descrivere questa guerra come una guerriglia nella giungla contro un nemico invisibile. Fu invece una guerra classica e in massima parte campale. Nel marzo del 1968, il momento cruciale, erano presenti nel Vietnam del Sud le seguenti forze nord vietnamite: 10 divisioni regolari, di cui due corazzate, per

un totale di 87.400 uomini, cui erano aggregati Corpi non combattenti per 50.800 uomini. Molto visibili. Poi c'erano 56.000 guerriglieri Viet Cong e 69.000 di altri gruppi. Nel periodo gli americani tenevano 50 divisioni di terra, fra corazzate, meccanizzate e di fanteria, per un totale di 540.000 uomini, appoggiati da una Aviazione con 50.000 effettivi ed una Marina nei pressi con 150.000 marinai. Nonostante ciò persero.

L'inettitudine delle fanterie americane le portò a rivalersi sui civili. Ci furono molte efferatezze, come ad esempio quella di My Lai. Intanto nelle città, in base all'operazione *Phoenix* voluta dal presidente Kennedy, funzionari della CIA e del Pentagono torturavano e uccidevano oppositori politici, sino a un numero che nel 1972 si seppe essere arrivato a 16.000.

L'Agent Orange. Anche questa operazione (chiamata prima *Operation Kades* e quindi *Operation Farm Hand)* fu iniziata dal presidente Kennedy, nel 1961. Si trattava di distruggere le coltivazioni di riso per privare l'avversario di viveri, ma non ebbe buoni esiti vista l'estrema varietà delle piante di riso là coltivate. L' *Agente Arancio* - un defoliante potentemente cancerogeno - fu usato in dosi enormi poco prima del ritiro americano per distruggere le piantagioni di alberi della gomma del Vietnam del Sud perché avrebbero fatto concorrenza alle analoghe acquisite da multinazionali statunitensi in Indonesia. Ne fu cosparso un settimo del territorio. Esso contaminò anche soldati americani. Ad esempio il figlio dell'Ammiraglio Elmo Zumwalt, comandante al tempo delle operazioni del Pacifico, che era ufficiale di fanteria, morì di cancro da *Agent Orange.* Un po' come successo a 16.000 fanti americani reduci dalla Guerra del Golfo del 1991, morti nel giro di pochi anni per le contaminazioni provocate dalle loro stesse bombe proibite (all'uranio spento; nucleari tattiche; al fosforo bianco; aerosol; bombe N; a gas; biologiche; chissà cos'altro).

CONSIDERAZIONI.

La politica estera americana all'ultimo verte solo ad appoggiare le penetrazioni commerciali e gli sfruttamenti delle multinazionali di casa, veri mostri insaziabili. Le forze armate americane sono strutturate per operare come sicari di tali multinazionali. Non sono concepite per guerre grandi, generali, contro avversari forti; ad esempio contro la Russia. Per tali evenienze gli USA hanno sempre pensato alle armi nucleari. Sono centrate sulla Marina e sulla Aviazione, per interventi da lontano, limitati, contro avversari deboli, che non possono operare se non sul proprio territorio. Numerosi e molto dimensionati sono i Corpi Speciali, che si occupano di antiguerriglia, di repressione poliziesca metropolitana e di operazioni anonime di sabotaggio. Possiamo citare la *Delta Force* (ex *Green Berets),* i *Navy Seals,* incursori di marina, e gli *Air Commandos,* che riforniscono gruppi di guerriglia filo americani (come il Renamo, l'Unita, i Contras, l'UCK). I *Green Berets* qualche volta hanno mitragliato da elicotteri i raccoglitori delle piantagioni della *United Brands* (ex *United Fruits)* in Guatemala: scioperavano e la multinazionale chiese aiuto al proprio governo di Washington.

Le forze armate americane sono formate esclusivamente da mercenari. Hollywood li presenta come informali e poco disciplinati, che combattono perché *credono* in ciò che fanno. Non è vero: sono mercenari. La disciplina è ferrea, mantenuta con un ricatto: il militare può ritirarsi a 40 anni e godere la pensione maturata, ma se sbaglia la perde per sempre. Non c'è militare più disposto a obbedire di un soldato americano prossimo alla pensione. Sempre che non ci sia da rischiare davvero la pelle, s'intende.

Un po' di attualità americana

IL CARATTERE AMERICANO.

Il carattere americano è quello Puritano storico, con gli

scontati adattamenti ai tempi. Il tratto più caratteristico è la *cupidigia.* È un'avidità fine a se stessa: gli americani non amano il danaro per ciò che può procurare di utile o piacevole - in effetti vivono come circa tutti sanno, con poche gioie e agi; lo ricercano solo per mostrare che lo hanno. Hanno dunque nella vita uno scopo, quello di arricchire. Sono perciò *utilitaristi:* programmano la vita nei suoi momenti nodali come matrimonio, lavoro, residenza, eccetera, in funzione del profitto materiale che ne può derivare. Sono quindi *sentimentalmente aridi,* poco emotivi, del tutto incapaci di slanci generosi. Caratteristica importante dell'utilitarismo americano è di essere *miope:* tendono a fare il loro tornaconto immediato trascurando le conseguenze negative che potrebbero esserci in futuro.

Gli americani hanno una *capacità di odiare* decisamente abnorme. Ciò discende dal loro modo inconscio di interpretare i rapporti umani in termini di competizione: istintivamente il prossimo è per loro un potenziale concorrente e la reazione di fronte a un eventuale o presunto torto è esagerata, perché in qualche modo preconcetta. In sostanza manca loro il criterio di simmetria: non comprendono le motivazioni altrui, ma solo il danno venuto loro. Questa incapacità di capire gli altri li porta a una certa *insensibilità,* persino a una certa *crudeltà.* Così le *hate campaigns* sono una vera topica folkloristica della società americana. Possono avere per oggetto un individuo, una famiglia, un gruppo etnico, un popolo estero, e come motivazioni le più varie: il tratto distintivo è la convinta partecipazione dei soggetti attivi alla campagna d'odio. La capacità di odiare si porta dietro la vendicatività, e così gli americani sono *vendicativi.* Non ci vuole molto per attirarsi il risentimento di un americano; ad esempio, come notato anche da De Tocqueville, agli americani non piace essere *snobbati.*

Il sociologo David Riesman *(The Lonely Crowd* del 1950; *La folla solitaria)* evidenziò un tratto rilevante della personalità

americana, coniando un termine di successo: *Other orientedness, etero orientamento.* Gli americani cioè hanno la tendenza ad assumere i ruoli che pensano gli altri si debbano aspettare da loro. È vero. In altre parole essi sono sempre "in posa", sempre intenti a comunicare una certa voluta impressione di loro stessi. Così non sono mai spontanei, e anche sono *formalisti, conformisti* e *moralisti.* Il concetto di *other orientedness* non va confuso con l'estroversione. Gli americani non sono affatto estroversi; al contrario sono *tetri,* proprio come i Puritani storici. Sembrano gioviali perché ridono spesso, ma il loro è - come definiscono - giusto un *commercial smile (sorriso commerciale).* Non sono gioviali. Del resto, l'*other orientedness* rende gli americani degli attori naturali eccezionali: ecco perché Hollywood è negli USA.

Dal punto di vista intellettuale c'è da dire che gli americani hanno una intelligenza ben oltre di quanto non venga loro generalmente riconosciuto. Ciò è perché non viene capita la logica nella quale si muovono. Però è una intelligenza di tipo superficiale, che rifugge alle analisi approfondite della realtà, il che spiega la singolare assenza nella storia americana di grandi filosofi, romanzieri, artisti, pensatori in genere. Inoltre gli americani sono eccezionalmente astuti.

LA RELIGIONE AMERICANA.

La religione americana è il Vecchio Testamento. A parole considerano anche il Nuovo, e "Christ" è sempre sulla loro bocca, ma nei fatti lo trascurano. Ciò è perché il Vecchio Testamento offre una giustificazione al loro modo istintivo di interpretare la vita, in chiave individualista-materialista. Così, sono tanto attaccati al VT da aver cominciato ad un certo momento a mettere in pratica la sua prescrizione della *circoncisione.* La pratica iniziò verso il 1870 senza che ci fosse una influenza ebraica (gli ebrei cominciarono ad arrivare negli USA in numeri apprezzabili solo dopo il 1880) ed ora quasi tutti i maschi americani sono circoncisi, l'operazioncina

essendo eseguita di routine negli ospedali senza neanche chiedere il permesso dei genitori (vedi per l'argomento *Circumcision. An American Health Fallacy* di Edward Wallesr-stein; Springer Publishing Company, New York, 1980). È interessante, e significativo, osservare che l'USIA compie costanti sforzi per non diffondere tale cognizione nel mondo, testimoniati dal fatto che nessuno sa che gli americani sono circoncisi. Gli americani si credono un *popolo eletto?* Certamente. Globalmente dal punto di vista religioso gli americani sono da definire dei *giudaizzanti.*

UNIONE PER L'INTERESSE, INTERESSE NAZIONALE E RETORICA DI STATO.

Un intreccio di elementi caratteriali ed intellettuali è all'origine di un fenomeno di primaria importanza nella realtà americana: la tendenza a "formare gruppo" per raggiungere un obiettivo. È un meccanismo che scatta e che produce l'*unione per l'interesse:* quando gli americani riconoscono di avere un interesse comune allora si riuniscono e mettono assieme le loro forze - con lealtà, ammetto - per raggiungerlo. Ciò sta alla base della proliferazione di associazioni dei più vari tipi cui si assiste in America da sempre, già descritta da De Tocqueville nel 1834. Quando l'"associazione" è formata dall'*establishment* allora si forma per definizione l'*Interesse Nazionale* e tutti si sentono in dovere di concorrere, per quanto di spettanza. È esclusa ogni considerazione morale, ogni scrupolo di giustizia: se una certa azione è stabilita nell'Interesse Nazionale, nessun membro dell'*establishment* metterà in dubbio che essa non sia la cosa migliore e più giusta possibile, nel nome dell'umanità intera. E sinceramente: ciò spaventa. È questo che noi scambiamo per "democrazia americana": la sostanziale complicità dell'*establishment* (privato) americano nel perseguire l'interesse nazionale.

È nell'interesse nazionale che la realtà della propria Nazione appaia sotto una certa luce. Sono travisati o deformati al

riguardo fatti storici, situazioni politiche interne, relazioni estere, e nasce così in ogni Nazione la *Retorica di Stato,* che ogni tanto si aggiorna e si arricchisce di nuove interpretazioni ufficiali circa importanti argomenti di attualità. Succede in tutti i Paesi, in misura più o meno marcata, ma negli Stati Uniti è decisamente speciale per due motivi: per la sua ampiezza e profondità, e per la totale adesione dell'*establishment,* che collabora spontaneamente al suo mantenimento e alla sua diffusione perché ogni suo membro capisce essere nel suo personale, concreto interesse.

LA DITTATURA DELL'IMPRENDITORIATO.

Gli USA hanno conservato la stessa struttura concettuale e operativa dei tempi coloniali, cristallizzata e resa immutabile dalla Costituzione del 1789. Sono un vero relitto fossile, eppure ancora vivo, ancora fra noi. Il potere assoluto è in mano al 20% della popolazione, la stessa quota che al tempo della Dichiarazione di Indipendenza aveva il diritto al voto. Ciò è ottenuto impedendo di votare alla maggioranza della popolazione. Sino al 1964 ciò era raggiunto con veri provvedimenti di legge (il diritto al voto legato al censo) e dopo fu ottenuto surretiziamente con espedienti pratici, fra cui spicca la necessità di registrarsi come elettore, registrazione che decade se si manca qualche elezione. Dal 1964 infatti le percentuali di votanti sono sempre rimaste circa costanti, le seguenti: 20-25% alle elezioni municipali e di Contea; 30-35% alle statali; 45-50% alle presidenziali, quando i candidati sono già stati selezionati. Conduce la danza il nucleo che partecipa alle elezioni locali, che partecipa poi a tutte le altre (che condiziona coi regolamenti) e ne stabilisce l'esito. Questo nucleo è formato, circoscrizione per circoscrizione, dai più ricchi e informati: dall'*establishment.*

Nominalmente ci sono più di 20 partiti negli USA, compreso un *Communist Party U.S.A.,* ma all'atto pratico come tutti sanno sono solo due: il Democratico e il Repubblicano. Il

Communist Party U.S.A. è un ufficio dell'FBI e provare a iscriversi per credere. Rappresentano il contrasto fisiologico che c'è nel Capitalismo fra creazione e conservazione della ricchezza, fra il Capitale insoddisfatto e dinamico e il Capitale soddisfatto e statico. Il primo è rappresentato dal partito Democratico, sostenuto dal grande capitale (in particolare dalle multinazionali) e dalla massa dei salariati e stipendiati; il secondo dal partito Repubblicano, sostenuto da aziende a carattere nazionale e dalla classe media in generale. Enorme influenza hanno le associazioni dei detentori dei grandi capitali (ad esempio la *Trilateral),* dove gli interessi dell'*establishment* vengono trasformati in scelte strategiche e politiche. Vista la situazione i Presidenti americani, nonostante il mito di potenza dei quali sono ammantati, non contano praticamente niente: un sistema come questo non si lascia condizionare da un *uomo,* ancorché eletto. Sono degli incaricati, degli impiegati, che quando non soddisfano possono anche essere licenziati con la prevista procedura di *impeachment* (come fatto con Nixon e tentato con Andrew Johnson e Bill Clinton).

Gli Stati Uniti non sono una democrazia. Mi dispiace per i tanti che così pensano. Sono strutturalmente una oligarchia, che in più attua la repressione violenta ancorché surretizia del dissenso. Essa è affidata al *Federai Bureau of Investigations* (FBI), che è giusto la polizia politica americana. Il controllo e la repressione effettuati sono continui, poi ci sono punte di virulenza in periodi particolari. Ricordo il periodo della *Red Scare (Terrore Rosso)* del 1920-1923, l'*Era McCarthy* del 1950-1956, e la repressione del movimento dei diritti civili dei neri del 1967-1973. La repressione è violenta (uccisione anonima di oppositori in strada; incarcerazioni in base a false accuse; detenzioni esagerate per piccoli reati) ma sempre surretizia, mai dichiarata come tale. Attualmente si calcola che negli USA ci siano sui 10.000 detenuti che si possono definire politici, uno di questi essendo Silvia Baraldini. Io ho introdotto

una definizione nuova per gli Stati Uniti, che mi pare decisamente la più aderente alla realtà: *Dittatura dell'Imprenditoriato.*

LA POVERTÀ NEGLI USA.

Secondo il *Bureau of the Census* nel 1995 i poveri erano 36,4 milioni, pari al 13,8% della popolazione e così distribuiti: 11,2% dei bianchi, 29,3% dei neri, 30% degli ispanici. Le stesse percentuali rilevate nel 1970. Nel 1985 però alcuni istituti privati calcolavano 60 milioni di poveri, circa un quarto della popolazione. Non basta lavorare regolarmente per non essere poveri: la *minimum wage* di 5,25 dollari l'ora garantisce la povertà. In più la disoccupazione non è certo trascurabile: ammessa dal governo attualmente al 7,6% è invece comunemente calcolata nell'11-12%.

Alcuni aspetti folkloristici della povertà americana. Tre milioni di famiglie vivono nei *trailers,* roulottes parcheggiate per sempre in campi di periferia che diventano *trailer parks.* Gli *homeless (senza casa)* sono sui 4 milioni. Vivono nei cartoni, o nelle loro auto, o nelle *tent cities (tendopoli;* la più grande è presso Van Nuys, un sobborgo di Los Angeles). Ogni anno circa 1.000 *homeless* muoiono di freddo. Nella categoria possono rientrare anche i *migrant workers (lavoranti nomadi),* circa 8 milioni di braccianti agricoli che si spostano su auto o furgoncini scassati, la loro casa. Gli *Street kids (ragazzini di strada)* sono minori dagli 8 ai 14 anni fuggiti da casa che si ritrovano a vivere in gruppetti nelle grandi città. Si prostituiscono ad adulti che li cercano incessantemente (sono i *chicken hawks, cacciapollastrelli/e)* e molti hanno l'AIDS (il 40% di quelli di New York). Sono costantemente sul numero di un milione. Ogni anno circa 5.000 muoiono per stenti, malattie o percosse, essendo frettolosamente fatti seppellire in tombe anonime dalle municipalità. Sono le vittime preferite per gli *snuffmovies (film all'ultimo respiro).*

Quindi ci sono 27 milioni di alcolizzati, 18 milioni di

consumatori di droghe leggere, da 4 a 8 milioni di cocainomani, 500mila eroinomani. Uno studio condotto nel 1984 dal National Institute of Mental Health concludeva che negli USA il 19% della popolazione adulta è mentalmente malata dal punto di vista clinico. Gli omicidi sono 35-40mila all'anno. I suicidi 30-35mila.

LE IMMORALITÀ SOCIALI.

Negli Stati Uniti non esiste in realtà il concetto di dignità umana. Il solo *lavorare* implica qui dover accettare compromessi gravi, perché la libertà di licenziamento pone il sottoposto in una condizione di sudditanza. Più si sale nel livello retributivo e più la sottomissione diventa totale. Ciò a parte l'incredibile elenco di mestieri in sé degradanti (fare l'uomo sandwich; fare da bersaglio nelle fiere e all'ingresso di supermercati; fare il clown nelle feste private; portare a spasso i cani; consegnare messaggi canori; eccetera). Sono poi ammesse negli USA pratiche immorali in senso stretto. Si possono vendere i neonati, consegnati all'ospedale al posto dei 3.000 dollari di quietanza: questo poi li passa ad agenzie che li fanno adottare al costo di circa 20mila dollari. L'attrice Roseanne Barr *(Roseanne* e *Pappa e Ciccia)* in gioventù diede così la figlia in adozione (che ora vive in Texas). I contratti di procreazione con *surrogate mother* (la donna che presta l'utero) sono legali e abbastanza diffusi. Sangue, sperma e organi non vitali possono essere ceduti per danaro, con regolare contratto. È tacitamente ammesso il reperimento di organi vitali all'estero (avviene specie in America Latina; emissari statunitensi, o incaricati di altre nazionalità, si precipitano in tutte le situazioni di crisi, dove la sparizione di persone, in particolare bambini, non è notata). Los Angeles è la capitale della pornografia internazionale, avendo la benedizione e la protezione della California e della federazione a patto che smerci essenzialmente all'estero. Tutto ciò è approvato dalla religione americana.

CAP. I
HOLLYWOOD DAGLI INIZI AL 1947

Il contenuto ideologico di un film

Ogni film ha un "contenuto ideologico". È l'insieme delle idee, delle opinioni e delle valutazioni che esso trasmette, in relazione agli argomenti trattati. Narrando un fatto, un film prende sempre posizione: lui è buono e l'altro è cattivo; questo è giusto e quello è sbagliato; ciò è bene e ciò è male. Inoltre, narrando un fatto, c'è sempre una coreografia di oggetti e personaggi e uno sfondo di situazioni e di avvenimenti; questi sono stati oggetto di una scelta in genere precisa: viene deciso non solo ciò che si vede, e in che termini, ma anche ciò che non si vede. Non necessariamente l'Autore opera tali scelte di proposito; in genere è così, perché si tratta di professionisti che sanno quello che fanno, ma questo è il risultato di ogni narrazione umana, sotto qualunque forma eseguita: dietro ogni topica c'è una presa di posizione e ci sono delle esclusioni. Il contenuto ideologico è più evidente nei film che trattano di politica, di guerra, di spionaggio e di fatti storici. *La corazzata Potemkin* mette in cattiva luce lo Zar e in buona luce i rivoltosi ed espone fatti che si prestano: dice che quella rivoluzione era giusta. Tutti i film sulla Seconda Guerra Mondiale mostrano gli Alleati buoni e gli avversari cattivi: dicono che gli Alleati erano nel giusto. I film su James Bond - Agente 007 espongono uno spionaggio anglo-americano impegnato contro forze cattive: dicono che tale apparato lavora per cause buone. I film su Napoleone lo dipingono come un dittatore amabile ma

desideroso di gloria militare: dicono che i suoi avversari avevano ragione. Nei film di altri generi il contenuto ideologico è meno immediato. Il cartone animato Animai Farm mostra una giusta rivolta di animali della fattoria che si tramuta in una dittatura del maiale più grosso: dice che le rivoluzioni popolari non raggiungono mai i loro obiettivi. In Alien l'astronave è di proprietà di una Compagnia privata americana: dice che il capitalismo americano arriverà intatto e vincente in ogni futuro, per quanto lontano. Non è detto che tali opinioni debbano per forza essere sbagliate; sono però opinioni, affermazioni fatte senza dibattiti e senza dimostrazioni.

Il contenuto ideologico non riguarda solo grandi temi, sociali, politici o storici, e non riguarda solo idee normalmente oggetto di dibattito: come detto, *ogni* film ha un contenuto ideologico, che in genere riguarda la quotidianità. L'uomo che spende tanto tempo ed energie per conquistare la sua amata presuppone che così si debba fare, opinione non condivisa in vaste parti del mondo. Analogamente per l'uomo che lavora otto ore al giorno in una organizzazione, e la cui vita è predeterminata al minuto. La donna che armeggia in cucina con tanti elettrodomestici li rende scontati. Gli spostamenti in auto anziché con mezzi pubblici sono scelte passate sotto silenzio. Un traffico modesto o scorrevole è una lancia spezzata a favore dell'automobile; un traffico caotico, o *panne* che si verificano, sono il contrario. Una protagonista indipendente e fortunata è a favore del femminismo, il contrario se casalinga sciatta. Biancaneve, appena entrata nella capanna dei sette nani si da a riordinarla, ma avrebbe anche potuto non farlo. Un *gangster* che fa una brutta fine dice che il crimine non paga, specie di proverbio mai dimostrato. I delitti dei film gialli banalizzano l'omicidio, che è invece pressoché inimmaginabile in certe società. Uno scienziato che fa una scoperta utile conferma la fiducia nel progresso scientifico; il contrario per la figura dello "scienziato pazzo".

Sin qui siamo rimasti nell'ambito del contenuto ideologico avvertibile, sia pure in qualche caso a fatica. In moltissimi film sono poi stati inseriti - e sono inseriti - dei messaggi *subliminali.* La tecnica subliminale è nata quando si sono fatte le seguenti scoperte: che l'inconscio umano esiste; che percepisce ogni informazione che oltrepassa gli organi di senso, anche se per qualche motivo la coscienza non la avverte; che la elabora in modo meccanico, predeterminato e acritico; e infine che il risultato di tale elaborazione *influenza* il soggetto, anche se costui non se ne accorge. Questo campo di indagine fu aperto da Freud, lo scopritore dell'inconscio; continuato negli anni Trenta da molti altri, fra psicanalisti, psicologhi, psichiatri, sociologhi e specialisti della comunicazione e della pubblicità commerciale e politica; e enormemente sviluppato negli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale per migliorare l'efficacia della propaganda. Un messaggio subliminale in un film è dunque un'immagine o una breve scena apparentemente innocua, sulla quale la coscienza non si sofferma, ma che l'inconscio afferra ed elabora in un modo previsto, influenzando quindi il pubblico a sua insaputa.

Dato che la coscienza non interviene con la sua capacità di critica, che magari concluderebbe che il messaggio è falso, la tecnica di comunicazione subliminale è sleale. Il caso citato di ***Alien*** è un esempio di messaggio subliminale, perché riconoscibile a livello di coscienza solo da persone particolarmente allenate. Ce ne sono infiniti altri. Ad esempio in ***Superman the Movie*** *(Superman,* 1978; di Richard Donner) il protagonista scaglia un uomo malvagio contro un grande cartellone pubblicitario luminoso della Coca-Cola, che lo avvolge in una esplosione di frantumi e scintille. La coscienza dice che l'uomo è finito su un cartellone pubblicitario, e va bene della Coca-Cola; l'inconscio invece ragiona così: uomo era cattivo e quindi cartellone buono; quindi Coca-Cola buona; quindi anche Stati Uniti buoni. In ***The Raiders of the Lost Ark***

(I predatori dell'Arca perduta, 1981; di Steven Spielberg) l'Arca provoca la morte di un gruppo di nazisti e poi finisce in un magazzino del governo statunitense: l'Arca non ama i nazisti e preferisce stare in America, con i buoni. In The Exorcist *(L'esorcista,* 1973; di William Friedkin, soggetto e sceneggiatura di William Peter Blatty, autore del romanzo omonimo ed ex agente della CIA specializzato in propaganda e guerra psicologica) la madre della piccola Regan è ostacolata nel traffico da una dimostrazione di giovani contro la guerra del Vietnam e arrivata a casa trova la figlia indemoniata: una entità malefica è arrivata in città, prima provocando proteste pacifiste e poi entrando nell'innocente bambina; il risultato è di screditare i pacifisti della guerra del Vietnam.

Anche il lieto fine di un film può essere considerato uno strumento di comunicazione subliminale, dato che senza giustificazione toglie o attenua di molto ogni informazione negativa contenuta nel film, anche se esatta. Anche le musiche, che possono rafforzare o stravolgere arbitrariamente il significato concettuale delle immagini. Anche la scelta di attori secondari: la loro somiglianza a personaggi noti conferisce le qualità positive o negative assegnate alla parte; ad esempio in The Grapes of Wrath *(Furore,* 1939) di John Ford, l'umano direttore di uno di quei campi governativi per *migrant workers* creati dal *New Deal* di Roosevelt è impersonato da un attore somigliante al Presidente. Ancora più efficace è il seguente accorgimento: trasponendo in film una storia vera, fare apparire anche brevemente e in qualunque ruolo uno dei veri protagonisti della medesima, se a suo tempo erano diventati noti al pubblico e naturalmente se sono viventi e disponibili; ciò conferisce - via subconscio - una sicura aria di veridicità al film. Alfred Hitchcock come tutti sanno faceva sempre una pur fugace apparizione nei suoi film: conosceva le tecniche subliminali (e certamente, lui grande autore di *thrillers)* e adoperava il sistema per dare agli spettatori l'impressione di un

importante marchio di fabbrica. In JFK di Oliver Stone fa una comparsa il vero procuratore Garrison. Comunque questi messaggi subliminali hanno in genere scopi di propaganda, politica o commerciale.

Ci sono quindi i messaggi subliminali fisicamente invisibili. Un'immagine attraversa l'occhio e giunge al cervello in un tempo istantaneo, essendo immancabilmente registrata dall'inconscio, un'apparato senza anima ma di stupefacenti capacità meccaniche; la coscienza invece ha bisogno di un certo tempo, pur se brevissimo, per fare altrettanto, quindi per "vederla". Se si proietta su uno schermo una immagine o una scritta per un tempo minore lo spettatore non la vede (occorrerebbe la proiezione al rallentatore) ma il suo inconscio si, e lo influenza. Nel 1958, negli Stati Uniti, furono inserite alcune volte con questo sistema le scritte "Coca-Cola" e "Pop-corn" durante la proiezione del film Picnic *(Idem,* 1956; di Joshua Logan con William Holden e Kim Novak); nessuno spettatore si accorse di niente, però il consumo di tali prodotti durante la proiezione aumentò del 58%. Nello stesso anno la *Federai Communication Commission* e la *National Broadcasting Federation* proibirono tali scritte invisibili nei film a scopo di propaganda, permettendo solo pubblicità subliminali nelle quali i messaggi e i simboli qualificanti potevano, sia pure a fatica, essere rilevati anche dalla coscienza, e fare così intervenire la sua capacità di discernimento.

L'argomento dei messaggi invisibili nei film è inesplorato. Non si sa se Picnic costituisse realmente il primo esperimento, ed eventualmente quali film avessero portato prima tali scritte e di che genere, e nel caso se fossero anche stati esportati, e dove. Oggigiorno negli Stati Uniti i messaggi invisibili in film e filmati, e accorgimenti analoghi, sono usati nell'addestramento militare del proprio personale, e nei corsi di aggiornamento per militari e poliziotti di altri paesi tenuti alla

Army School of Americas di Panama e negli altri luoghi designati. Contribuiscono a instillare l'odio per il nemico e a ridurre la sensibilità umana. Particolarmente condizionati sono i piloti dell'*US Air Force,* e nell'ambito i comandanti di bombardieri (è proibito avvicinare queste persone, anche da parte dell'altro personale militare, probabilmente perché ci si accorgerebbe della loro programmazione psichica, che è eliminata nei limiti del possibile prima del congedo).

Per quanto riguarda il periodo che sta per essere preso in considerazione, per i soggetti determinatoli di Hollywood il contenuto ideologico del quale avevano cognizione e del quale si preoccupavano era quello appena esposto, con l'eccezione delle immagini invisibili, probabilmente introdotte, se del caso, nei primi anni della Seconda Guerra Mondiale. La tecnica dei messaggi e dei nessi subliminali avvertibili (pur se a fatica) era già nota sin dalla fine degli anni Venti e non cessò mai di estendersi e affinarsi, sino al punto che oggigiorno qualunque film americano, praticamente, ne è un condensato. Se ne vedrà un buon esempio con Forrest Gump.

Regolamentazione spontanea e codici di autoregolamentazione

A Hollywood, sin dall'inizio, non è mai stata prassi di affidare interamente la realizzazione di un film al regista *(art director),* scelto magari in base alla sua fama e quindi lasciato libero di esprimersi secondo tendenze e talento contando che confezioni un prodotto di successo. I registi si sono sempre dovuti occupare solo delle riprese dal punto di vista tecnico. Quando ritenuti non soddisfacenti sono sempre stati tranquillamente sostituiti durante la lavorazione, che continuava con altri; spesso per uno stesso film si sono adoperati due registi contemporaneamente, anche se il *credit* nei titoli di testa viene in genere dato a uno solo.

Il vero creatore del film è sempre stato il **produttore,** il

producer. È lui che sceglie il soggetto e gli attori, che approva e indirizza i dialoghi, che inserisce i vari "messaggi" eventualmente da far pervenire al pubblico. In sostanza è al produttore che si deve il *contenuto ideologico* del film. Poi si vede che uno stesso regista tratta certi temi sempre allo stesso modo anche con produttori diversi, oppure che più o meno tratta sempre uno stesso tema. Ad esempio John Ford, capitando l'argomento, mette sempre gli indiani in cattiva luce, mentre Samuel Fuller fa quasi sempre dei film di guerra. Ogni regista ha una sua personalità, sue opinioni e un suo repertorio, ed un produttore lo sceglie anche in base a tali considerazioni: il film verrà meglio se il regista è d'accordo sui contenuti e se li trova familiari. Rimane sempre il fatto che il contenuto ideologico del film è quello voluto o accettato dal produttore, senza eccezioni. Ciò non toglie che un regista non possa esprimere qualche concetto imprevisto, o suggerirlo, con la scelta ed il "taglio" delle sequenze ad esempio, o cambiando sul set delle battute del copione approvato. Anche gli sceneggiatori possono farlo, articolando i dialoghi in un certo modo invece che in un altro; anche gli attori: una pausa o una espressione possono significare molto. Il controllo del produttore sul contenuto ideologico del film dipende quindi anche dalla sua sensibilità personale, o dei suoi assistenti, benché l'esperienza abbia mostrato che ben pochi dettagli non voluti siano sfuggiti all'apparato del produttore. Il produttore non fa questo perché voglia espressamente controllare il contenuto ideologico del suo film a scopi di censura o propaganda; lo fa perché il film lo produce lui, con i suoi soldi, e vuole che sia un certo prodotto preciso, magari anche perché ritiene che così farà più cassetta.

Nonostante ciò è invalsa l'abitudine dei critici cinematografici europei di attribuire "tutto" del film al regista. La prassi può essere giustificata per i film prodotti in Europa, anche se ci sarebbe da discutere assai, ma non certo per i film

americani. Come detto a Hollywood spesso il regista è scelto anche per le sue opinioni personali, ma non sempre è così; e inoltre in un film ci possono essere più argomenti sui quali avere un'opinione. Però è una prassi comoda, e per questo motivo sarà adoperata anche qui, ma con l'avvertenza che critiche e obiezioni eventualmente rivolte al regista per quanto riguarda il contenuto ideologico del film non sono realmente dirette a lui ma al suo produttore; a lui va semmai l'appunto di essersi prestato.

I produttori dunque sono sempre stati, sin da subito, i determinatoti del contenuto ideologico dei film di Hollywood. Con questo termine naturalmente si intendono anche le Case di produzione, essendo allora i "produttori" i direttori generali delle medesime o degli incaricati plenipotenziari *ad hoc,* che trasmettono la loro volontà tramite uno *staff* di assistenti. Dietro i produttori c'erano i loro finanziatori, coloro che prestavano i soldi per l'impresa e si aspettavano un rendimento; erano tutti dei finanzieri singoli o più spesso degli istituti di credito di quella che a Hollywood chiamavano la *East Coast,* la Costa Orientale, e cioè il *New England* Puritano. I finanziatori non intervenivano nella produzione dei film; non era il loro mestiere. Però nel caso avessero ritenuto di doverlo fare, si tendeva ad ascoltarli essendo in ballo il credito.

Questi elementi, i produttori e i loro finanziatori, erano per definizione membri dell'*establishment* e si comportavano di conseguenza. Così sin dall'inizio Hollywood ebbe la tendenza a presentare nei suoi film una realtà vista secondo l'ottica della Retorica di Stato, per gli argomenti che la medesima aveva preso in considerazione sino a quel momento. Non c'era alcun intervento governativo; era un fatto spontaneo e naturale, dovuto al "sistema". Nei primi lustri non c'era neanche un percorso organizzato e formale di autoregolamentazione dei produttori. Non ce ne era bisogno; il cinema si era diffuso subito molto rapidamente, ma era ancora in una fase di

frenetica sperimentazione, quando si facevano molti tentativi ed i "generi" non erano ancora stati ben identificati. Soprattutto la mancanza del sonoro toglieva loro molta valenza politica, molta capacità di influenza del pubblico e di farvi giungere messaggi precisi e non rudimentali. Il controllo esercitato spontaneamente dai singoli produttori, ognuno col suo criterio di giudizio, era sufficiente.

Inoltre c'è da dire che i produttori abbastanza presto si associarono in diverse organizzazioni di categoria, ognuna per un determinato scopo. Fra le altre, la *Association of Motion Picture Production* (AMPP) trattava i problemi sindacali, mentre la *Motion Picture Association of America* (MPAA) trattava le relazioni col governo di Washington, dove teneva in effetti il suo ufficio. Entrambe le organizzazioni erano chiamate *Producers' Association* ("Associazione Produttori"). In tali ambiti i produttori si scambiavano informazioni e opinioni ed emergeva quella che potrebbe chiamarsi una linea di comportamento omogenea. Importante in particolare era la MPAA, dove erano presenti tutte le *Majors* ad eccezione della *United Artists,* più alcuni grandi gruppi che fornivano materiali all'industria del cinema, come la *Eastman Kodak Corporation,* la *Western Electric Corporation* e la *Radio Corporation of America* (RCA). Dalla fine degli anni Venti sino al 1944 il presidente della MPAA fu William Hays. Hays a Washington cercava agevolazioni e protezione per l'industria cinematografica, e in cambio il governo naturalmente cercava di influenzare il contenuto ideologico dei film in senso favorevole al "sistema". Ma il cinema era in fase di grande crescita, non aveva bisogno di tante cose se non sempre più crediti, ed i produttori tenevano molto alla loro indipendenza: non volevano intromissioni nel processo produttivo, nella scelta dei soggetti, nel modo di trattarli, nella scelta degli attori, degli sceneggiatori, e così via. Pensavano di saper ricoprire perfettamente il loro ruolo, sia di professionisti che di membri

coscienti e responsabili dell'*establishment;* il motto della *Warner Bros* in effetti di già era *"Combinare l'impegno del bravo cittadino con il film di qualità".* Non c'era niente di formale; tutto era verbale e lasciato alla coscienza dei singoli produttori; la materia era ancora semplice e bastava qualche consiglio di Hays alle riunioni.

Un cambiamento ci fu nel periodo 1927-1933. Allora l'industria cinematografica di Hollywood aveva raggiunto dimensioni colossali, ed era già una delle più remunerative degli Stati Uniti creando un reddito annuo lordo di un miliardo di dollari (del tempo) su un giro finanziario totale di poco più di due miliardi. Venivano prodotti mediamente più di 600 film all'anno, e un numero maggiore di cortometraggi di vario genere. Si erano consolidate fra le tante otto case di produzione, chiamate le *Majors: Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), *Radio Keith-Orpheum* (RKO), *Paramount, Warner Bros, 20th Century Fox, Columbia, Universal* e *United Artists.* Le *Majors* dominavano il settore e ne influenzavano il mercato, non solo negli Stati Uniti ma anche in gran parte del mondo. Per quanto riguarda gli Stati Uniti producevano il 65% dei film e il 100% dei cinegiornali; controllavano l'80% delle sale di prima visione; gestivano l'80% dei capitali investiti nella cinematografia e incassavano il 95% dei noleggi.

Non era certo quello il problema. Per il 1927 il sonoro si stava affermando concretamente ed i film cominciavano ad essere veri mezzi di comunicazione di massa, adatti a convogliare messaggi ed idee complesse. L'iniziativa e il criterio dei singoli produttori poteva non essere più sufficiente a controllare il meccanismo, seppur con l'ausilio dell'Associazione Produttori. Così nello stesso 1927 l'Associazione Produttori preparò un documento *scritto,* contenente un insieme di regole cui *sarebbe stato bene* conformarsi nella realizzazione dei film. Prevedevano una serie di divieti e di avvertimenti e così tali regole furono chiamate

"The Don'ts and Be Carefuls", letteralmente "I Non fate e gli State attenti». Trattavano sostanzialmente aspetti d'ordine morale dei film ma non mancavano indicazioni *politiche,* come la cautela nel rappresentare situazioni sindacali e nel dipingere la conflittualità sociale. Era un primo *codice di autoregolamentazione* scritto dei produttori, steso ed accettato dai medesimi di loro propria volontà perché ritenuto all'ultimo nei loro migliori interessi. È probabile che il governo centrale sia intervenuto nel processo, magari per ispirarlo, ma di ciò non c'è traccia.

Quindi alla fine del 1929 iniziò la Grande Depressione. Nel novembre crollava la borsa di *Wall Street* e nel giro di tre anni 5.000 banche chiudevano i battenti e venivano dichiarati 85.000 fallimenti, mentre il reddito nazionale dimezzava. Nel 1932 la disoccupazione era arrivata al 34% della forza lavoro, pari a 15 milioni di persone, e sarebbe continuata sempre su livelli superiori al 20% sino all'inizio della Seconda Guerra Mondiale. L'ampiezza e la gravità della crisi economica fu subito chiara a Washington, così come le sue possibili implicazioni politiche: la miseria e la disoccupazione che ne sarebbero seguite avrebbero potuto innescare una rivoluzione. Non era una previsione fantasiosa o difficile da farsi: la storia degli Stati Uniti sino a quel momento aveva visto diverse grandi crisi economiche e tutte avevano dato luogo a convulsioni sociali gravi, che avevano messo in discussione la sopravvivenza dell'*establishment.* C'erano state crisi nel 1782, nel 1854, nel 1857, nel 1873, nel 1884, nel 1893, nel 1907 e nel 1921, che avevano portato la *Shays Rebellion* del 1787 e la *Whiskey Rebellion* del 1794, il periodo di scioperi e lotte sociali violentissime di tutta la seconda parte dell'Ottocento nel *New England* manifatturiero, e per recente ultima la *Red Scare* del 1920 - 1923, quando al timore delle sommosse si era aggiunto quello della propagazione del comunismo dalla Russia sovietica.

Era necessario prevenire quanto possibile le proteste sociali e fra i provvedimenti che furono immediatamente presi, come la formazione nello stesso 1930 di commissioni del Congresso per la vigilanza e la repressione del dissenso politico (chiamato allora per la prima volta *"un-American activity",* "attività non tipicamente americana"), si pensò anche a Hollywood: doveva usare cautela come non mai nell'affrontare temi sindacali e politici. Così William Hays, in accordo col governo e gli associati, preparò un nuovo codice di autoregolamentazione per i produttori di Hollywood, ben più dettagliato e articolato infatti in 19 pagine. Si chiamava "Codice per guidare la realizzazione di film parlati, sincronizzati e muti", ma era noto come "Codice Hays". Fu formalmente adottato dall'Associazione Produttori il 17 febbraio 1930. Non era una legge, e non era obbligatorio; come i *Don'ts and Be Carefuls* che andava a sostituire, e di cui rappresentava un perfezionamento e una integrazione, era accettato dai produttori di loro volontà, perché riconoscevano che era per l'interesse dell'*establishment,* e quindi anche del loro, e contemporaneamente non avrebbe pregiudicato gli incassi.

Nel 1933 quindi questo codice fu ulteriormente aggiornato e maggiormente focalizzato sui temi politici. Alla nuova versione fu dato il nome di *Production Code* ("Codice di produzione "), ma si continuò a chiamarlo *Hays Code.* La grande maggioranza dei produttori, con in testa tutte indistintamente le *Majors,* cercarono sempre di attenersi alle norme del Codice Hays. Ciò per quanto era possibile, vista l'obiettiva difficoltà della materia per la parte politica e le valutazioni personali dei produttori nei suoi tanti casi controversi o non previsti, che non li trovavano affatto concordanti; per i casi dubbi c'era comunque un ufficio apposito presso l'Associazione, chiamato *Hays Office,* cui molti produttori come normale prassi sottoponevano i copioni prima di iniziare le riprese. Chi non si allineava - alcuni piccoli produttori indipendenti - non era colpito da sanzioni, a meno

che non infrangesse contemporaneamente qualche legge statale o federale, ma si attirava il risentimento del "gruppo", che iniziava una *hate campaign:* costui era soggetto a discriminazioni, trovava difficoltà varie, ad esempio di credito, e dopo poco si allineava o usciva dal *business.*

Il New Deal

Altra conseguenza della Grande Depressione che influenzò Hollywood fu il *New Deal* del Presidente Franklin Delano Roosevelt, insediato nel gennaio del 1933 quando la crisi era al culmine. Egli non era affatto un progressista. Era un uomo ricchissimo ed esponente di primo piano del grande capitalismo dinamico americano: era infatti del partito Democratico. Non per niente un suo grande elettore, che fu decisivo nell'assegnargli la nomina a candidato Democratico contro il Repubblicano Hoover, era stato il magnate dell'editoria William Randolph Hearst, un uomo del livello dei Carnegie, dei Rockefeller, dei Du Pont, dei Morgan, dei Vanderbilt. Roosevelt si proponeva di salvare il sistema americano da una rivoluzione popolare che vedeva incombente vista la dilagante miseria. Per questo riteneva che l'unica via era fare qualche concessione e fare intervenire in qualche modo il governo nell'economia e nelle contrattazioni sindacali, allentando quello sfrenato capitalismo del *laissez faire* che aveva provocato il disastro.

Il tutto più nelle apparenze che nel concreto: quello doveva essere il prezzo per salvare il sistema, ma doveva essere il minimo possibile. Egli basava tutto sulla psicologia: voleva dare alla gente l'impressione che si stesse seriamente cercando di fare qualche cosa, nel processo qualche cosa anche facendola per rendersi credibile, e così calmarla, portarla a sperare che tutto si sarebbe risolto per il meglio. In effetti di Roosevelt sono rimasti famosi i *"fireside chats",* quelle "chiacchiere al caminetto" trasmesse alla radio che, pacate e

ipnotiche, calamitavano soprattutto gli strati più disagiati della popolazione. *"La prosperità è a portata di mano"* egli diceva, *"ma un pieno godimento di essa ci viene a mancare proprio in vista della medesima"*. La colpa era dei finanzieri egoisti, ma questi erano da lui stati *"cacciati dal tempio"*. Egli avrebbe pensato al suo popolo, *"provvedendo a soccorrere i poveri e i bisognosi, a ristabilire l'equilibrio fra agricoltura e industria, a controllare le attività bancarie"*. Ma in concreto Roosevelt non fece niente: la Storia dice che, dati di disoccupazione alla mano, la Grande Depressione fu risolta solo dall'entrata in guerra del Paese nel 1941. Al momento però era difficile rendersi conto del reale andamento delle cose, e Roosevelt era effettivamente credibile e carismatico; nella società i disoccupati, gli operai e gli impiegati stravedevano per lui, per non parlare dei progressisti in politica. Roosevelt fu così abile che anche molti di coloro che voleva solo salvare credettero che facesse sul serio, che veramente volesse smantellare il sistema e creare una vera democrazia; così molti esponenti dell'*establishment* lo attaccarono incessantemente lungo tutto il suo mandato, durato dopo quattro elezioni vinte sino alla sua morte nel 1945. Non ci fosse stato Roosevelt invece con ogni probabilità il sistema americano sarebbe scomparso, e da una Dittatura dell'Imprenditoriato sarebbe passato ad una democrazia di tipo europeo Occidentale. In effetti la Grande Depressione, che fu la più pesante e lunga crisi economica della storia americana, fu anche l'unica a non aver dato luogo a generalizzate proteste sociali, a sommosse. Queste ci furono invece subito nel 1946, in seguito alla fine delle commesse belliche, e furono represse con provvedimenti legislativi brutali come il *Taft-Hartley Labor Act* del 1947, che in pratica eliminava il diritto di sciopero, mentre il Presidente Truman inviò più volte Guardia Nazionale ed esercito per sedare manifestazioni.

In tale contesto e secondo questa logica dunque Roosevelt

lanciò il suo *New Deal* ("Nuova Intesa"), la sua politica di grandi interventi sociali. Il Congresso era a maggioranza Democratica e lo appoggiava. Mise in cantiere molti progetti: varò un vasto programma di lavori stradali; istituì la *Tennessee Valley Authority* (TVA) destinata a risanamenti nella enorme area; creando i *Civilian Conservation Corps* (CCC) impiegò qualche migliaio di persone in ciò che ora si chiamano "lavori socialmente utili" nei parchi naturali. Per l'industria il Congresso approvò nello stesso 1933 il *National Industrial Recovery Act* (NIRA), che assicurava il sostegno del governo federale a grandi aziende in difficoltà. In tale ambito fu istituita la *National Recovery Administration* (NRA), col compito di favorire la composizione delle vertenze sindacali; fu così ridotta la giornata lavorativa, regolato il lavoro minorile, aumentati i salari, introdotte forme di previdenza sociale. Nel 1935 fu approvato il *National Labor Relations Act,* noto come *Wagner Act,* che riconosceva *status* legale alle organizzazioni sindacali.

Ma come detto soprattutto Roosevelt si occupava di sventare una rivoluzione. Così si dedicò ad un obiettivo primario in merito: disinnescare il potenziale pericolo rappresentato dagli intellettuali. La Grande Depressione aveva gettato sulla strada anche molti intellettuali, o ne aveva grandemente ridotto il tenore di vita. Costoro avrebbero potuto soffiare sul fuoco dei disagi sociali, organizzare opposizioni e proteste, fornire ciò che per una rivoluzione è sempre necessario oltre allo scontento: una giustificazione teorica, l'esposizione di convincenti e "disinteressati" motivi per cui si debba cominciare a sparare. Più che ai manovali occorreva dunque trovare un lavoro agli intellettuali, e questo Roosevelt davvero lo trovò. Operò su due piani, pubblico e privato. Aumentò a dismisura, con vari pretesti, la burocrazia federale, che in pochi anni assunse decine di migliaia di laureati e diplomati; tra il 1933 e il 1938 gli impiegati federali della sola capitale

aumentarono del 50%. Quindi tramite il leveraggio dei fondi federali rivitalizzò strutture private atte a nutrire vaste schiere di intellettuali veri e propri, i più pericolosi. Le iniziative furono molte, e apparentemente dovute allo spirito mecenate dell'eccentrica moglie Eleanore: tramite il *Writers Project* furono offerti concreti aiuti a scrittori, musicisti e artisti vari, ma si incise in particolare nel settore del teatro, che stava languendo e attorno cui si aggiravano come spettri tanti scrittori in bolletta. A New York, dove quasi tutti i teatri avevano chiuso, fu fatto partire nel 1931 il *Group Theater,* dal quale si sarebbero irradiate iniziative che avrebbero portato al *Theater Union,* al *Theater of Action* e alla *League of Workers Theaters,* ambienti ricchi di progressisti e anche di qualche comunista, tutti naturalmente entusiasti del *New Deal.* In tali ambienti iniziava allora ad insegnare il suo metodo Lee Strasberg, che avrebbe dato i suoi frutti negli anni '50 con attori come Marion Brando e Paul Newman. Nel 1935 Roosevelt varò il programma del *Federai Theater,* che interamente alle spese del governo federale si occupava di sollevare lo spirito delle masse derelitte offrendo spettacoli gratuiti, migliaia dei quali furono organizzati in tutto il paese. Il *Federai Theater* diede lavoro fisso a circa 17.000 persone del settore sino al 1939, quando il progetto fu cancellato. Roosevelt si era procurato il consenso della maggioranza degli intellettuali, che parteciparono alla sua campagna elettorale del 1936, vinta in modo schiacciante. Già a partire da quella data era chiaro che il *New Deal* aveva avuto successo nella sua funzione di stabilizzazione sociale e Roosevelt iniziò progressivamente a rivoltarsi contro intellettuali di sinistra e progressisti vari, tornando ad essere verso il 1940 un Democratico americano tradizionale.

Fu in tale modo che il *New Deal* influenzò Hollywood. Esso conquistò molti intellettuali e costoro erano parte di quel processo produttivo. Elementi come Albert Maltz e John

Howard Lawson, che negli anni Quaranta sarebbero diventati quotati sceneggiatori a Hollywood, avevano iniziato a New York scrivendo testi per il *Group Theater.* Anche diversi attori avevano iniziato in quell'ambiente, come John Garfield per esempio. Non tutti avevano avuto tali esperienze dirette di *New Deal,* ma molti erano progressisti ed apprezzavano le politiche del Presidente.

Inoltre Roosevelt aveva incoraggiato gli intellettuali europei perseguitati dal nazismo a rifugiarsi negli Stati Uniti. Ciò avrebbe portato diversi vantaggi secondo lui. Gli intellettuali sono una fonte di ricchezza primaria: scrivono libri e musiche, che poi si vendono; quando sono scienziati promuovono lo sviluppo della tecnologia e, se si chiamano ad esempio Albert Einstein o Enrico Fermi, possono risultare decisivi per la Guerra Totale. Quindi il loro arrivo alimentava il mito della democrazia americana, importante in quei periodi soprattutto per la stabilità interna, ed infine Roosevelt contava che avrebbero contribuito a riscaldare i sentimenti antinazisti e antifascisti della nazione, troppo tiepidi per i suoi programmi. Così in più riprese negli anni Trenta moltissimi intellettuali europei di rilevante caratura, in genere tedeschi, emigrarono negli Stati Uniti, e fra questi diversi che si occupavano o avrebbero potuto occuparsi di cinema. Possiamo ricordare gli scrittori Bertolt Brecht, Lion Fechtwanger, Franz Werfel, Thomas Mann, Heinrich Mann, Hermann Broch; i registi Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger, Wilhelm Dieterle, Max Reinhardt; i musicisti Hanns Eisler, Max Steiner, Franz Waxman, Erich Wolfang Korngold, Arnold Schonberg; gli psicanalisti Erich Fromm, Heinz Hatmann, Erik Erikson; i sociologhi Franz Neumann, Theodor Adorno, Max Horkheimer; il filosofo Herbert Marcuse. C'erano anche degli attori, come Peter Lorre e Luise Rainer per esempio. Molti di questi intellettuali si stabilirono proprio a Hollywood, o comunque in California, e contribuirono a stimolare l'ambiente

in senso progressista.

L'importanza per Hollywood di tali elementi progressisti, sia locali che importati, non va sopravvalutata: come detto il contenuto ideologico dei film era strettamente nelle mani dei produttori, che dal 1933 si potevano avvalere del nuovo Codice Hays, quel *Production Code* voluto proprio da Roosevelt. Comunque quando un ambiente ha una tendenza tutto ciò che di lì sortisce prende una sfumatura del suo colore. Inoltre - guarda caso - anche molti produttori erano favorevoli a Roosevelt: ne avevano capito le reali politiche. In particolare Jack Warner e Walter Wanger erano suoi aperti sostenitori e, con la felicità dei loro sceneggiatori e attori progressisti, produssero diversi film il cui contenuto ideologico era a favore del *New Deal;* Wanger cercò di assecondare anche la politica estera di Roosevelt e già dal 1939 iniziò la produzione di film anti-tedeschi e interventisti.

Il comunismo a Hollywood

Secondo l'*House Committee on Un-American Activities,* esso iniziò le sue inchieste a Hollywood nel 1947 perché là da lustri c'erano molti comunisti. Analogamente per le inchieste poi estese ad ogni settore sociale. Vediamo com'era la situazione.

Con Roosevelt si ebbe il periodo di massima espansione del partito comunista americano, il PCUSA. Prima non era mai stato formalmente messo fuori legge, e non lo sarà neanche dopo per ovvi motivi (negli USA c'è la *libertà,* non è vero?), ma i suoi aderenti o simpatizzanti erano sempre stati attivamente perseguitati. Basti pensare al periodo della *Red Scare* del 1920-1923 ed alla successiva azione repressiva del procuratore generale A. Mitchell Palmer, che avevano portato migliaia di arresti e deportazioni in tutto il Paese, assieme all'adozione di durissime leggi antisindacali. Quindi il numero dei comunisti americani era sempre risultato oltremodo esiguo. Col *New Deal* le cose cambiarono; Roosevelt non poteva da

una parte provvedere a *"soccorrere i poveri e i bisognosi"* e dall'altra colpire i sindacalisti, i più decisi dei quali erano comunisti. Eleanore Roosevelt vantava un mecenatismo che prescindeva dalle ideologie e protesse diversi intellettuali ed organizzazioni dichiaratamente di fede rossa. Con Roosevelt quindi i comunisti godettero di una tolleranza senza precedenti nella storia del Paese; cominciarono a essere scopertamente presenti in diverse istituzioni, specie sindacali, arrivando a dominare i vertici del *Committee for Industrial Organization* (CIO); le loro organizzazioni uscirono dalla semi clandestinità; i circoli *John Reed* aumentarono e in quasi ogni campus universitario comparvero associazioni di studenti che si dichiaravano comunisti.

Nonostante ciò questi sono i dati sul numero dei comunisti americani del periodo: gli iscritti al PCUSA iniziarono ad aumentare dal 1930 e raggiunsero il massimo della storia americana nel 1939, con 70.000 tesserati al partito e 25.000 iscritti alla *Young Communist League,* l'organizzazione giovanile. C'era un alto *turnover* nelle iscrizioni e per il decennio dal 1930 al 1940 si calcola che da 250mila a un milione di elementi abbiano fatto parte in qualche momento di tali organizzazioni, per poi staccarsene, non essendo quindi più dei comunisti ma al massimo dei simpatizzanti. Numeri irrisori per il grande paese; la sola *American Legion,* una organizzazione di ispirazione completamente opposta, aveva quasi tre milioni di iscritti, e c'erano molte altre organizzazioni analoghe, come la *Daughters of the American Revolution,* la *Parents - Teachers Association,* e così via. Nelle elezioni del 1936 il PCUSA ebbe 80.000 voti, ed il Partito Socialista 200mila, ma l'*Union Party* del rev. Coughlin, un gruppo di estrema destra, ne ebbe da solo un milione. Certo i comunisti, vista la loro caratterizzazione ideologica spinta, avevano una influenza superiore da quella che si potrebbe desumere dalle cifre, ma globalmente si può dire che negli USA i comunisti

non c'erano, neanche nel periodo dal 1930 al 1940.

Gli iscritti al PCUSA erano sempre stati percentualmente di più nella sezione di Hollywood, California. Qui dominava il cinema e il suo personale, fatto di scrittori (gli *screen writers,* e cioè gli sceneggiatori), di artisti di vari settori, dagli attori agli scenografi ai musicisti ai costumisti, di tecnici di scena oltremodo specializzati e tutti sensibili all' "arte". Intellettuali insomma, o quasi, la cui punta di diamante era costituita naturalmente dalla categoria degli scrittori - sceneggiatori. I progressisti vi erano sempre stati ben rappresentati e, arrivato Roosevelt, aumentarono in numero e in fervore riformista. Bisogna poi considerare i tempi: in Germania e Italia c'erano delle dittature fasciste, logicamente mal viste, e contribuivano i tanti fuoriusciti europei che nel tempo avevano trovato lavoro a Hollywood. Molti di tali elementi erano ebrei fuggiti alle persecuzioni di Hitler, e trovavano un buon ascolto nella comunità americana di Hollywood, dove forse la metà era di stirpe ebraica (come tutt'oggi). Nel 1936 era poi iniziata la guerra civile spagnola, mentre nel 1937 il Giappone aveva cominciato l'invasione della Cina. Diversi membri di spicco della comunità avevano viaggiato in Europa ed amavano parlare delle sue vicende politiche; fra questi c'erano gli sceneggiatori Lillian Hellman e Herbert Biberman, il pittore Edward Biberman, l'attore Melvyn Douglas e sua moglie Helen, il regista Charles Vidor. Lo sceneggiatore Alvah Bessie, come Ernest Hemingway, fece parte del Battaglione Lincoln che combattè in Spagna nelle Brigate Internazionali; qui trovò la morte James Lardner, fratello dello sceneggiatore Ring Lardner jr. Sonja Dahl aveva assistito di persona a delle fasi dell'invasione giapponese in Cina e chiederle il resoconto garantiva la sua simpatia.

Così nell'ambiente ci si occupava molto di politica e c'erano miriadi di associazioni in merito, in buona parte di tendenza progressista, liberale, antifascista, **e** contro l'antisemitismo. La

Hollywood Anti-Nazi League (ANL) fu fondata nel 1936 su iniziativa degli sceneggiatori Dorothy Parker e Donald Ogden Stewart, del regista Fritz Lang, dell'attore Fredric March e del compositore Oscar Hammerstein; del comitato direttivo facevano anche parte gli sceneggiatori John Howard Lawson e Samuel Ornitz. Fra i sostenitori e finanziatori figuravano i produttori Carl Laemmle, Jack Warner, Dore Schary, Irving Thalberg, David Selznick, Samuel Goldwyn e Walter Wanger, mentre manifestavano il loro appoggio l'arcivescovo di Los Angeles John Cantwell e A.H. Giannini, il vice presidente della *Bank of America* fondata dal fratello Amadeo. Gli iscritti erano 4 / 5mila, quasi tutti dell'ambiente; fra essi gli sceneggiatori Jo Swerling, Wells Root, Robert Benchley, Julius e Philip Epstein, Philip Dunne, Robert Rossen, Francis Faragoh, Ring Lardner Jr, John Brighi, Dudley Nichols, Herman Mankiewicz e Rupert Hughes. L'associazione, il cui presidente fu per anni Sonja Dahl, conduceva *hate campaigns* personali contro elementi ritenuti fascisti o antisemiti; boicottò la tedesca Leni Riefensthal, definita la "regista di Hitler"; organizzò proteste durante la visita a Hollywood di Vittorio Mussolini, che avrebbe fondato Cinecittà; ostacolò la carriera di diverse persone. Finanziò anche la realizzazione di ***The Spanish Earth,*** un documentario anti franchista girato in Spagna nel 1937 da Joris Ivens e con la sceneggiatura di Lillian Hellman, Ernest Hemingway e Archibald MacLeish; l'*Hays Office* consigliò però all'Associazione Produttori di bloccarlo e il documentario fu visto solo in riunioni private. Associazioni del genere, più piccole, erano la *Joint Anti-Fascist Refugee Committee,* la *American Committee far Spanish Freedom,* la *American League far Peace and Democracy,* la *Voice far Freedom Committee,* la *Motion Picture Democratic Committee,* la *Motion Picture Artists Committee,* la *Film and Photo League,* e altre. Non c'erano solo, a Hollywood, associazioni progressiste; era presente tutta la gamma, dai

circoli comunisti *John Reed* a dei gruppi paramilitari di ultra destra, come quei *Light Morse Cavalry, Hollywood Hussars* e *California Esquadrille* fra i cui finanziatori figuravano personaggi come Gary Cooper, Victor McLaglen e George Brent, e che trovavano favorevole stampa presso la catena di William Randolph Hearst.

Ad Hollywood poi ci fu sempre una marcata conflittualità nel campo dei rapporti di lavoro fra i produttori da una parte e i prestatori d'opera dall'altra. I salariati e gli impiegati fissi erano relativamente pochi. La maggioranza del personale lavorava in base a contratti personali con le case di produzione, e si capisce come fosse necessario introdurre almeno dei principi di contrattazione collettiva. I produttori contrastarono sempre iniziative del genere, essendo agevolati sino al 1935 da leggi nazionali che non riconoscevano le organizzazioni sindacali. Sotto forma di associazioni di categoria, che magari facevano dei "patti" di comportamento comune per certe vertenze, queste comunque ci furono sempre, sin dall'inizio della storia hollywoodiana. Particolarmente impegnati su questo fronte erano gli sceneggiatori, gli "intellettuali" riconosciuti di Hollywood. Era una categoria diventata numerosa con l'avvento del sonoro: alla fine degli anni Venti a Hollywood se ne contavano circa 2.000. Erano nelle condizioni più diverse; il lavoro era stagionale per tutti, ma mentre i più richiesti facevano pause di qualche mese all'anno, come Ring Lardner Jr, Donald Trumbo o Lester Cole ad esempio, pause anche dovute ai ritmi produttivi degli *Studios,* altri lavoravano alcuni mesi nell'arco di qualche anno. Alcuni avevano contratti che li legavano per vari anni ad una sola Casa di produzione. Quando c'era il lavoro era pagato bene, nella tradizione dell'imprenditoria americana, che paga molto chi serve ma non vuole oneri per gli inutili. Lester Cole faceva contratti che gli garantivano compensi di anche 5.000 dollari alla settimana, e quando fu convocato dall'HUAC nel 1947 stava per essere

associato alla casa di produzione per la quale normalmente lavorava.

Oltre la necessità di una contrattazione collettiva e di tutela delle loro idee, ciò che assillava gli sceneggiatori era il controllo assoluto dei produttori sul loro lavoro, e cioè in pratica sul contenuto ideologico del film: c'era una situazione e la dovevano sviluppare in un certo modo esatto e il risultato era controllato attentamente. Spesso avrebbero voluto inserire "messaggi" nel film, che loro ritenevano giusti e particolarmente attinenti alla storia, ma non era possibile. I produttori dicevano: *"If you got a message, send it Western Union"* - "Se avete un messaggio da mandare a qualcuno, fate un telegramma". Loro però non facevano telegrammi. Anche gli sceneggiatori, come i registi, erano solo dei tecnici; gli uni delle immagini e gli altri delle parole. Ma in questo campo non riuscirono mai ad ottenere concessioni. Quando sarà il momento, nel 1947, l'HUAC non riuscirà a portare un solo esempio di film il cui contenuto ideologico fosse stato influenzato da uno sceneggiatore, o da qualcun'altro, al di là della volontà del produttore.

Gli sceneggiatori dunque si impegnarono molto sul fronte sindacale di Hollywood, per curare i loro interessi e stimolando gli altri operatori a seguirli. Già nel 1914 a New York - dove esisteva la più vecchia organizzazione sindacale americana del personale dello spettacolo, l'*Actors Equity* di Broadway - avevano costituito un sindacato di sceneggiatori, il *Photoplay Authors' League,* sciolto nel 1916. Quindi nel 1920 formarono a Hollywood un altro sindacato di sceneggiatori, il *Screen Writers* Guild (SWG; Ordine degli sceneggiatori), che visse sino al 1927 senza riuscire a concludere un solo contratto con gli *Studios.* Nel 1927 il produttore Louis B. Mayer fondò infatti un sindacato "giallo", l'*Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS), che raccoglieva produttori, registi e sceneggiatori, per i quali ultimi aveva una "sezione scrittori". I

tecnici di scena invece erano rappresentati nell'*International Alliance of Theatrical Stage Employees* (IATSE), affiliata all'*American Federation of Labor* (AFL), un'organizzazione conservatrice fondata nel 1866 riunendo 25 sindacati di categoria (non legalmente riconosciuti), che difendeva interessi corporativi. Il 5 aprile 1933, subito dopo l'avvento di Roosevelt, 200 sceneggiatori si staccarono dall'AMPAS e rifondarono il *Screen Writers Guild,* eleggendo per acclamazione John Howard Lawson come primo presidente dell'Ordine, o sindacato. Nel 1934 l'SWG contava già 750 iscritti. Poco dopo anche una maggioranza di attori si staccò dall'AMPAS e formò il *Screen Actors Guild,* l'Ordine degli attori. Questo era meno influenzato dai progressisti e vi dominavano elementi moderati come Robert Montgomery, George Murphy e Ronald Reagan. Il 21 maggio 1936 alcuni sceneggiatori dell'SWG che non approvavano la linea progressista del sindacato si allontanarono e fondarono lo *Screen Playwrights* (SP), che non ebbe mai più di qualche decina di membri. Oltretutto il 10 agosto 1938 una corte federale stabilì, in base al *Wagner Act,* che solo la SWG poteva rappresentare legittimamente gli sceneggiatori.

Tutti questi accadimenti sul fronte sindacale ebbero una dinamica vivacissima a Hollywood, perché i produttori non volevano cedere; ad esempio, nonostante la sentenza federale continuarono per anni a trattare con la SP anziché con la SWG. Ci furono per anni riunione tempestose, manifestazioni, scioglimenti di riunioni del personale degli *Studios* con gli idranti e la polizia privata, campagne di stampa antisindacali di Hearst, accuse e calunnie. Dettagliata cronaca della situazione si trova nei numeri del periodo della rivista *Variety,* pubblicata tuttora a Hollywood. In ciò non è necessario addentrarsi; basta sapere che la lotta sindacale a Hollywood era impegnativa e anche rischiosa per la carriera.

Ecco perché a Hollywood i comunisti erano più della media.

Ciò in modo particolare negli anni Trenta. Era un ambiente molto politicizzato, di intellettuali in maggioranza progressisti, in una situazione sociale disastrosa, con un governo che si fingeva dalla loro parte, con un diffuso antifascismo e anti - antisemitismo giustificati anche da eventi internazionali e da una folta colonia di fuoriusciti tedeschi; in più in una aspra fase di lotte sindacali. I comunisti avevano sempre denunciato quei mali del capitalismo, del fascismo e dell'antisemitismo che ora sembravano essere venuti al pettine con tanta brutale evidenza. Sembravano essere gli unici a offrire un quadro teorico rigoroso adatto a soddisfare le aspirazioni di tanti della comunità di Hollywood alla giustizia sociale, alla democrazia, alla fine del razzismo. Facevano parte di tutte le associazioni progressiste di Hollywood; di diverse costituivano la spina dorsale organizzativa, come la *Anti-Nazi League,* la *Film and Photo League,* la *Motion Picture Democratic Committee,* la *Motion Picture Artists Committee.* Avevano anche contribuito in qualche caso alla loro fondazione, come D.O. Stewart con la ANL. Inoltre prendevano l'iniziativa nelle vertenze sindacali, si esponevano a favore di tutti e ne ricevevano la gratitudine. Il primo presidente della SWG fondata nel 1933 come visto fu lo sceneggiatore J.H. Lawson, che era anche il segretario della sezione di Hollywood del PCUSA. Vista la mentalità e la consolidata tradizione culturale americana non si può dire che i comunisti avessero *prestigio,* neanche nella Hollywood degli anni Trenta, e va da sé per la nazione al largo; erano però indubbiamente diventati gli elementi trainanti di alcune fondamentali campagne politiche e culturali che gli intellettuali di Hollywood pensavano doverose e urgenti. Così diversi di questi si iscrissero alla locale sezione del PCUSA, che negli anni Trenta divenne la più importante degli Stati Uniti, sia per la qualità degli iscritti che per l'ammontare delle contribuzioni volontarie. Tanto che la sezione di Hollywood non dipendeva dalla struttura regionale della California, ma direttamente dalla

centrale nazionale di New York.

Nonostante ciò questi sono i numeri dei comunisti a Hollywood negli anni fra i Trenta e i Quaranta, il periodo dei loro fasti. L'affiliazione al partito era segreta, ma le successive inchieste dell'HUAC, e indagini dell'FBI divenute pubbliche, dimostreranno che dal 1936 al 1946 risultarono iscritti al PCUSA della California circa 300 persone che lavoravano più o meno regolarmente nel cinema; queste comprendevano circa 150 sceneggiatori, circa 50 attori, circa 15 fra registi e assistenti di produzione, ed il rimanente con qualifiche varie. Ciò a fronte delle decine di migliaia di addetti del settore. Erano considerate tutte le persone che fossero mai risultate iscritte in quei dieci anni, anche se lo erano state per un breve e unico periodo. Inoltre risultò che di quelle persone quasi nessuna era davvero comunista; quasi nessuna aveva mai letto *Il capitale* di Marx, sapeva realmente cosa significava materialismo dialettico o plusvalore, voleva *realmente* il comunismo. Erano solo dei marcati progressisti, dei bene intenzionati, o degli umanitari. Dei 150 sceneggiatori che dal 1936 al 1946 fecero mai parte del PCUSA, e stiamo parlando degli intellettuali del gruppo, gli unici che potessero essere definiti comunisti erano 22 elementi, e precisamente: John Howard Lawson, Samuel Ornitz, Herbert Biberman, Ring Lardner jr, Dalton Trombo, Albert Maltz, Donald Ogden Stewart, Lester Cole, Francis Faragoh, Robert Rossen, John Bright, Michael Wilson, Paul e Sylvia Jarrico, Richard Collins, Budd Schulberg, Bess Taffel, Guy Endore, Abraham Polonsky, Sidney Buchman, Virginia Schulberg Viertel e Jean Butler. E anche su questi ci sono dei dubbi. Ad esempio Guy Endore, che pure era rimasto iscritto fedelmente al PCUSA durante tutto il periodo in oggetto ed oltre, disse più tardi[1]*: "In realtà io non ero comunista. Non ero d'accordo con [* tutte le teorie del

1 *Reflections of Guy Endore,* di Guy Endore, UCLA Oral History Project, 1963; pag.132.

partito]. [Ciò] *che mi teneva unito ad esso era semplicemente il fatto che rappresentava la forma di protesta più avanzata contro certe cose che io vedevo accadere nel mondo. Ero comunista solo nella misura in cui sentivo che ciò avrebbe evitato la guerra ed avrebbe eliminato il razzismo, che sarebbe stato di aiuto ad ebrei, negri, e così via. Non ero comunista sino al punto di volere che il partito comunista governasse il mondo intero o che le idee di Karl Marx regolassero tutto".*

La sceneggiatrice Lillian Hellman, il cui nome ricorse spesso durante le inchieste, non era mai stata comunista; era una progressista. Un altro inquisito eccellente, lo scrittore Dashiell Hammett, fra l'altro compagno di vita della Hellman, invece era comunista tesserato ma non era uno sceneggiatore; era uno scrittore, impegnato nel cinema solo per la trasposizione dei suoi romanzi. Gli altri sceneggiatori che è capitato di citare sinora, magari come sostenitori di un'associazione progressista, o non erano mai effettivamente stati comunisti o lo erano stati per un breve periodo poi abiurato o erano tutt'altro. Ad esempio fra i sostenitori di spicco della *Anti-Nazi League* si sono citati gli sceneggiatori J. Swerling, W. Root, R. Benchley, J. e P. Epstein e P. Dunne, che erano liberali; H. Mankiewicz e R. Hughes, che erano ultra conservatori, mentre D. Nichols era un radicale. Per le altre categorie, non è stato citato nessun elemento che poi risultasse essere stato comunista, neanche per un breve periodo. Lo stesso chiacchierato Bertolt Brecht aveva sì certe idee, ma non era un comunista; era solo un lucido critico del capitalismo. Infatti non era mai stato iscritto ad un partito comunista, neanche quando era in Europa.

In conclusione, anche a Hollywood in pratica i comunisti non c'erano, neanche nel periodo di Roosevelt. Ciò che davvero c'era a Hollywood era **l'indipendenza dei produttori.** Costoro seguivano bene il Codice Hays nella sua parte morale, diciamo, perché era univoco, ma nella parte politica c'era spazio per molte interpretazioni e l'ultima parola non era mai dell'*Hays*

Office ma del produttore. I produttori non avevano tutti le stesse idee politiche; nell'ambito dell'*establishment* c'è una certa inevitabile dialettica e mentre la *Warner Bros* fece alcuni film pro *New Deal* la RKO del magnate Howard Hughes ne fece altrettanti di verso opposto. Mentre alcuni rappresentavano una società americana ricca e spensierata, alle prese con problemi frivoli, altri facevano anche film dove la stessa emergeva con un certo realismo. Per la realizzazione di questi ultimi era prezioso il lavoro degli elementi progressisti di Hollywood, in particolare dei registi, degli sceneggiatori e degli attori di quella tendenza, o oltre quella tendenza. Anche in politica estera non c'era uniformità, riflettendo la situazione nell'*establishment:* alcuni produssero film anti nazisti molto presto, quando non era ancora chiaro che quello sarebbe stato il nemico; altri continuarono a trasmettere un sentimento non interventista sino allo scoppio delle ostilità. I produttori insomma seguivano solo il criterio di fare cassetta, compatibilmente con la loro interpretazione del Codice Hays e più in generale del modo in cui meglio fare gli interessi dell'*establishment.* Ciò, sino a quando non venne definita la strategia della Guerra Fredda, era sufficiente.

La filmografia

Riassumendo, tale fu la situazione di Hollywood nel periodo in oggetto. I determinatori del contenuto ideologico dei film furono sempre i produttori, in perfetta indipendenza. Essi erano però membri dell'*establishment* del Paese e si sentivano in dovere di fare gli interessi del medesimo, tanto più che erano salve le esigenze di cassetta.

Per meglio fare tali interessi nel 1927 adottarono volontariamente un Codice di Produzione, aggiornato nel 1930 e poi nel 1933. Tali aggiornamenti debordavano sempre più verso una situazione di censura politica, di collateralismo con il governo centrale. L'ambiente del cinema era pieno di

intellettuali, in particolare gli sceneggiatori, molti dei quali progressisti ed alcuni anche comunisti convinti. Progressisti e comunisti aumentarono a partire dai primi anni Trenta, con la Grande Depressione ed il *New Deal* di Roosevelt; furono anche raggiunti da molti intellettuali tedeschi che fuggivano dal nazismo. Costoro avrebbero voluto influenzare i film alla cui realizzazione partecipavano, ma non poterono mai farlo se non in misura molto marginale, per via del controllo dei produttori. In tale situazione il contenuto ideologico dei film riflesse globalmente la Retorica di Stato, come mano a mano si era evoluta e nell'ambito di una certa interpretazione da parte dei singoli produttori.

La produzione filmica americana fu sin da subito enorme e non può certo essere esaminata per intero. Saranno presi in considerazione quindi solo alcuni film, scelti di preferenza fra quelli noti anche in Italia, perché esportati a suo tempo o successivamente. Con l'avvertenza però che tali film sono assolutamente significativi dell'intera produzione americana: non esistono film americani non esportati in Italia che contraddicano quanto esposto. Anzi, i film americani che sono stati esportati in Italia, o in Europa, o anche in qualunque altra parte, sono artisticamente i migliori, quindi anche i meno grossolanamente caratterizzati in quanto a contenuto ideologico, e cioè i meno tipici, i più proponibili ad un pubblico non abituato come quello americano a falsificazioni e interpretazioni spesso assurde.

LA RETORICA DI STATO.

Possiamo vedere come Hollywood trattò la storia del Paese. Per quanto riguarda la valutazione culturale dei Puritani storici abbiamo:

- ***The Scarlet Letter*** *(La lettera rossa,* 1926) di Victor Sjostrom per MGM. Narra una storia di adulterio ambientata fra i Puritani del New England nella seconda

metà del Settecento, ricavata dall'omonimo romanzo di Nathaniel Hawthorne del 1850 (Hawthorne, 1804-1864, era un Puritano, ed era nato proprio a Salem, la città del Massachusetts ora chiamata Danvers dove nel 1692 c'era stato il famoso episodio delle "Streghe di Salem"). I Puritani sono presentati secondo l'ottica convenzionale, solo come bigotti eccessivamente legati alla Bibbia ma peraltro ben intenzionati.

Il tema della Guerra di Indipendenza è stato trattato poco da Hollywood, ma rigorosamente secondo l'interpretazione ufficiale; ciò è notevole anche perché *An Economic Interpretation* di Beard fu pubblicato nel 1913, avendo subito un grande successo editoriale. Si può verificare in:

- ***America*** *(Idem,* 1924) di David Wark Griffith per *Series One,* con Lionel Barrymore. Una Guerra di Indipendenza come sollevazione popolare per la "libertà".
- ***Drums Along the Mohawk*** *(La più grande avventura,* 1939) di John Ford per *20th Century Fox,* con Henry Fonda. Una famiglia si difende dagli indiani selvaggi attraverso vari Stati coloniali sino a che il gen. Washington non batte definitivamente gli inglesi.
- ***The Howards of Virginia*** *(Quelli della Virginia,* 1940) di Frank William C. Lloyd per *Columbia,* con Cary Grant. La popolare insurrezione fa da cornice a vicende familiari.

Più trattate le vicende con il Messico:

- ***The Texas Rangers*** *(I cavalieri del Texas,* 1936) di King Vidor per *Paramount.* Narra di lotte contro banditi e indiani nella regione senza accennare ad altro sul Texas.
- ***The Fabulous Texan*** *(Texas selvaggio,* 1947) di Edward Ludwig, per *Republic.* Mostra vicende politiche

nel Texas dopo la sconfitta nella Guerra Civile. Tutto verosimile, ma manca ogni accenno agli schiavi neri del Texas, come in qualunque altro film del filone western.
- ***The Robin Hood of El Dorado*** *(Robin Hood dell'Eldorado,* 1936) di William A. Wellman per MGM. Ha per oggetto la corsa all'oro della California del 1847, quando faceva parte del Messico e contestualmente allo sbarco dei Marines a Vera Cruz, nozioni delle quali non c'è traccia nel film; però sono mostrati con realismo e sincerità i soprusi degli americani nei confronti dei residenti messicani.

Distorta anche la rivoluzione messicana dei primi del Novecento, che retroattivamente sembra giustificare la rivolta di Stephen Austin e Sam Houston:

- ***Viva Villa!*** *(Idem,* 1934) di Jack Conway, prodotto da David Selznick per MGM. Presenta tale rivoluzione come anche giusta, provocata dalla miseria e dalle prevaricazioni dell'ottuso dittatore Porfirio Diaz, ma dominata da personalismi e fatalmente risoltasi in una dittatura peggiore, quella del generale Huerta che fece uccidere il giovane ed idealista Presidente Francisco Madera. È la tesi di tutti i film americani che trattano di rivoluzioni popolari, poi esemplificata per i più piccoli nel cartone animato ***Animai Farm;*** è la tesi dell'*establishment* americano, terrorizzato dalle rivoluzioni popolari. Nel film una omissione clamorosa: non si accenna al fatto che fu proprio l'Ambasciatore statunitense in Messico a ordinare nel 1912 l'assassinio di Madera, una verità storica che nel 1934 era assai più nota e fresca di quanto non sia oggi, sia in Europa che soprattutto negli Stati Uniti. Si trattò del primo omicidio di una personalità estera fatto compiere dal governo degli Stati Uniti, cui ne sarebbero seguiti decine di altri specie nel quadro neo-coloniale della Guerra Fredda. Il motivo fu semplice: gli slogan elettorali di Madera

erano *"Terra ai senzaterra"* e *"Messico ai messicani".* La regia era stata iniziata da Howard Hawks, poi sostituito per contrasti sulla figura di Pancho Villa e cioè sul contenuto ideologico, anche se Hawks non era affatto un progressista. Il film e la sceneggiatura di Ben Hecht (politicamente un moderato) ottennero una candidatura al Premio Oscar del 1934, poi vinto da ***It Happened One Night.***

The Rise of American Civilization di Beard, nel quale si esponevano le vere motivazioni della Guerra Civile, fu pubblicato nel 1927 avendo anche questo libro vasta risonanza. Non si pretende che una nuova interpretazione storica, benché assolutamente convincente, trovi immediato riscontro in una filmografia; dovrebbe però almeno instillare il dubbio e indurre alla prudenza nel caso di dover trattare 1 argomento, adombrando magari altre possibilità oltre quanto esposto. Invece non un produttore di Hollywood permise che si deviasse di un nulla dalla versione della Retorica di Stato. Possiamo citare:

- ***The Birth of a Nation*** *(La nascita di una nazione,* 1915) di David Wark Griffith prodotto da lui medesimo. Anteriore all'uscita del libro di Beard, mostra i luoghi comuni che si erano raccolti sino a quel momento e che appunto Beard non riuscì a scalfire. I neri sono addirittura presentati come una razza infida e cattiva, che minaccia i bianchi salvati dal provvidenziale *Ku Klux Klan.* Si tratta di un falso ideologico di prima grandezza, e soprattutto in quei tempi di indiscriminati linciaggi di neri (1.100 nel solo 1912, tre anni prima dell'uscita del film).
- ***The Old Maid*** *(Il grande amore,* 1939) di Edmund Goulding per *Warner Bros,* con Bette Davis.
- ***Virginia City*** *(Carovana d'eroi,* 1940) di Michael Curtiz per *Warner Bros,* con Errol Flynn e Humphrey

Bogart.
- ***Dark Command*** *(Dark Command - Il generale Quantrill,* 1940) di Raoul Walsh per *Republic,* con John Wayne.
- ***The General*** *(Come vinsi la guerra,* 1926) di Buster Keaton per MGM e interpretato dal medesimo è anteriore al libro di Beard, come i film di Griffith; il fatto che sia un film comico non lo esclude dall'analisi del contenuto ideologico, che certo è presente e anzi in tali casi è più efficace perché lo spettatore sta ancora meno in guardia.
- ***Santa Fè Trail*** *(I pascoli dell'odio,* 1940) di Michael Curtiz per *Warner Bros,* con Errol Flynn. In questo film l'origine della Guerra Civile viene fatta risalire all'attività di... John Brown. A lui personalmente.
- ***Gone With the Wind*** *(Via col vento,* 1939) di Victor Fleming, con Clark Gable e Vivien Leigh, prodotto da David Selznick in associazione con MGM. Il film non dice che il Sud fece la guerra perché non voleva abolire lo schiavismo (magari solo per non mettere in cattiva luce l'ambiente dei protagonisti); dice che combattè per salvare il suo stile di vita, il che nell'ottica anche di Beard era una verità. Il film tocca diversi argomenti di grande interesse. Mostra la *"March to the Sea"* del gen. Sherman, il sacco di Atlanta e le razzie nelle fattorie da parte dei Nordisti come normali atti di guerra, compiuti solo per vincerla; poi però evidenzia le difficoltà economiche da quella causate nel dopoguerra, che obbligavano a vendere le proprietà per pochi soldi a finanzieri *yankees,* un esito favorito anche dalle alte tasse imposte durante la *Reconstruction* sulle proprietà terriere.

Il *Western* fu subito un genere di successo, trattato da tutti i produttori. Il contenuto ideologico riflesse sin dall'inizio la Retorica di Stato che aveva accompagnato la Conquista del West. Non vi è accenno alla necessità dei mercanti del *New*

England di giungere al Pacifico. L'argomento degli indiani fu svolto con quella falsità e cinismo che poi negli anni Sessanta avrebbe fatto gridare tutto il mondo allo scandalo. Furono mostrati come sparsi gruppi di selvaggi nomadi che giusto costituivano un pericolo naturale per i coloni, come i *grizzlies* ed i puma. Nessun accenno alla loro reale numerosità; alla complessità sociale di molte etnie, che al sud vivevano in città con edifici di adobe anche di cinque piani e sulle coste dell'Oregon cacciavano la balena con grandi battelli di trenta rematori; alla politica di genocidio seguita con diabolica costanza per quasi tre secoli dal governo di Washington; ai sistemi adoperati per tale genocidio, come gli avvelenamenti, lo spargimento di epidemie, la strage dei bisonti, l'affamamento nelle riserve, gli stermini di accampamenti eseguiti quando non c'erano gli uomini. La Retorica di Stato aveva stabilito che gli indiani erano degli sparsi selvaggi appunto per giustificare il fatto che venivano fatti scomparire e Hollywood la adottò senza scrupoli: quindi prima gli indiani furono sterminati e poi Hollywood ci fece sopra i soldi falsificandone la storia. Fu una falsificazione cosciente: *A Century of Dishonor* della Jackson era stato pubblicato per la prima volta nel 1881, avendo immediato successo ed essendo continuamente ristampato (e ciò a tutt'oggi); nelle riserve c'erano vecchi indiani che raccontavano a chiunque eventi cui avevano assistito; e poi tutti, negli Stati Uniti, hanno sempre saputo cosa si era fatto con gli indiani. Non ci furono eccezioni alla falsificazione. Possiamo ricordare:.....

- ***Covered Wagon (I** pionieri,* 1923) di James Cruze per *Famous Player.*
- ***Cimarron (I** pionieri del West,* 1931) di Wesley Ruggles per **RKO.**
- ***Stagecoach*** *(Ombre rosse,* 1939) di John Ford per Walter Wanger e *United Artists,* con John Wayne. C'è un bell'attacco indiano alla diligenza.

- ***Union Pacific*** *(La via dei giganti,* 1939) di Cecil B. De Mille per *Paramount.*
- ***Northwest Passage*** *(Passaggio a Nord-Ovest,* 1940) di King Vidor per MGM, con Spencer Tracy. Narra di un maggiore Rogers che alla fine del Settecento si avventura fra laghi e foreste del nord alla ricerca del Passaggio, ad ogni passo ammazzando indiani che spuntano da dietro gli alberi; la ricerca del Passaggio sembra fine a se stessa, giusto per l'amore dell'esplorazione, e non c'è accenno al suo significato commerciale.
- ***Buffalo Bill*** *(Idem,* 1944) di William Wellman per *20th Century Fox.*
- ***Buffalo Bill Rides Again*** *(Buffalo Bill ancora in sella,* 1947) di Bernard B. Ray per *Screen Guild.* Come il precedente tratta del Personaggio in termini mitici, mentre tutto ciò che si può dire di lui è che contribuì a un genocidio, sapendo di farlo.
- ***They Died With Their Boots On*** *(La storia del generale Custer,* 1942) di Raoul Walsh per *Warner Bros,* con Errol Flynn. Compie analoga operazione con il colonnello George A. Custer, giusto un convinto e sleale nemico degli indiani cui capitò di perdere rovinosamente una battaglia. Non c'è accenno al massacro dell'accampamento Cheyenne compiuto da Custer nel 1868, così come nella filmografia di Hollywood del periodo non c'è traccia non di uno dei tanti analoghi massacri.

La guerra del 1812 contro la Gran Bretagna - la Guerra delle Pellicce - non fu trattata da Hollywood: i suoi motivi erano inconfessabili; non vi erano stati episodi di valore militare ma solo incendi di città per vendetta, da una parte e dall'altra; e alla fine si era risolta con l'umiliante Trattato Rush-Bagot. La Retorica di Stato l'aveva destinata all'oblio. Trattata invece la guerra del 1898 contro la Spagna, naturalmente secondo la Retorica di Stato: una guerra per il principio di

Autodeterminazione dei Popoli, per liberare cubani e filippini dall'ottuso e crudele giogo coloniale spagnolo, il tutto disinteressatamente, senza ottenere niente in cambio. Il caso dell'incrociatore *Maine* non fu preso in considerazione, anche se al momento aveva provocato un vero caso nazionale, con insinuazioni che i responsabili fossero stati i proprietari statunitensi di piantagioni cubane, se non lo stesso governo di Washington. Abbiamo:

- ***Cimarron (I** pionieri del West,* 1931) di Wesley Ruggles, già citato. Il protagonista Yancey Cravat fra le altre cose era anche stato un eroe nella guerra ispano - americana, un eroe positivo come positiva era stata quella guerra.
- ***The Real Glory*** *(La gloriosa avventura,* 1939) di Henry Hathaway per *United Artists,* con Gary Cooper. È ambientato nelle Filippine ai primi del Novecento. Non si accenna all'appropriazione di immense piantagioni da parte delle multinazionali americane, dove i locali erano costretti a lavorare circa per niente; all'arrivo di orde di imprenditori che cominciavano a rivoltare il Paese; alla guerriglia antiamericana subito scoppiata con le relative repressioni indiscriminate. Tutt'altro; si narra di un medico americano che in una missione si prodiga a curare i locali, suggerendo che quello era il motivo della presenza americana nelle isole. Gary Cooper girò poco dopo un film analogo, ***The Story of*** *Dr.* ***Wassell*** *(La storia del dottor Wassell,* 1944), dove i locali da curare erano a Giava, ma il film rientra nell'ottica della propaganda nella Seconda Guerra Mondiale che sarà trattata più avanti. Questi film appartengono al filone "coloniale" di Hollywood, dove si mostrano colonizzatori bianchi alle prese coi locali. I colonizzatori sono in genere inglesi, gli unici cui Hollywood non attribuisce secondi fini economici perché li assimila agli americani, e i locali sono ostili perché non capiscono i vantaggi o perché cattivi di

natura. Molti furono ambientati in India, in un'orgia di pugnali ricurvi e di perversi adoratori della dea Kalì. Possiamo ricordare ***The Lives of a Bengal Lancer*** (*I lancieri del Bengala,* 1935) di Henry Hathaway per *Paramount,* ancora con Gary *Cooper,* un attore dalla bella faccia onesta e ingenua che si adattava a mascherare il vero volto del colonialismo anglosassone.

Nessun dubbio sulla Prima Guerra Mondiale: gli Stati Uniti vi intervennero per difendere le democrazie europee minacciate da Imperi Centrali totalitari e bellicosi, quando non solo per l'affondamento del piroscafo *Lusitania.* Citiamo:

- ***The Navigator*** *(Il navigatore,* 1924) di Buster Keaton per MGM, interpretato sempre da Keaton.
- ***The Big Parade*** *(La grande parata,* 1925) di King Vidor per Irving Thalberg della MGM.
- ***All Quiet on the Western Front*** *(All'Ovest niente di nuovo,* 1930) di Lewis Milestone per *Universal International,* tratto dal romanzo di Erich Maria Remarque.
- ***Mata Hari*** *(Idem,* 1931) di George Fitzmaurice per MGM, con Greta Garbo.
- ***Cimarron (I*** *pionieri del West,* 1931) di Wesley Ruggles, già citato. Yancey Cravat muore sul fronte europeo.
- ***Sergeant York*** *(Il sergente York,* 1941) di Howard Hawks per *Warner Bros,* con Gary Cooper. Narra abbastanza fedelmente la vera storia di Alvyn York, il più celebre eroe americano della guerra.

Questa volta, a proposito delle motivazioni americane per la Prima Guerra Mondiale, non si può dire che i produttori di Hollywood avessero a disposizione una specifica letteratura che smontasse la versione della Retorica di Stato, benché leggendo tra le righe di alcuni articoli del *New York Times,*

degli interventi fatti al Congresso e dei discorsi di Woodrow Wilson non fosse troppo difficile intuire l'esigenza della *Balance of Power* in Europa. Rimane il fatto che anche questa volta i produttori seguirono la Retorica di Stato.

Per quanto riguarda il periodo dello schiavismo, durato sino al 1865, mezza generazione prima della nascita della cinematografia, esso fu trattato pochissimo da Hollywood e quasi esclusivamente in modo indiretto, di sfondo, come in ***Gone With the Wind.*** Nessun film si focalizzò sulla vera situazione degli schiavi, mostrò le umiliazioni ed i sanguinosi abusi cui andarono soggetti. Né diede un'idea dell'immane tragedia che rappresentò per l'Africa, di dove nell'arco di due secoli sparirono 50 milioni di persone. Il *Ku Klux Klan* imperversava e non uno degli sceneggiatori comunisti accusati più tardi dall'HUAC di manipolare a loro piacimento il contenuto ideologico dei film riuscì a inserire una condanna in merito, neanche indiretta. Lo stesso per la segregazione razziale, imperante nel periodo in considerazione: nessun regista o sceneggiatore riuscì a metterla in discussione, o almeno ad esporla, e certo gli spunti, le vicende tratte dalla realtà non mancavano. Abbiamo:

> - ***Halleluiah!*** *(Alleluia!,* 1929) di King Vidor per MGM. Fu il primo film sonoro di King Vidor, e fu anche il primo film con un *cast* interamente di neri, per di più non professionisti. È una sorta di *musical,* dove musiche e canzoni scandiscono una vicenda di criminalità comune fra neri, e dove l'*apartheid* c'è ma non si vede.
> - ***Slave Ship*** *(Il mercante di schiavi,* 1937) di Tay Garnett per *20th Century Fox,* con Mickey Rooney. Sarebbe stata una buona occasione per descrivere alcune topiche del periodo schiavista: il capitano di una nave negriera vuole cambiare attività, dovendo fronteggiare l'opposizione dell'equipaggio. Ma non si vedono le reali condizioni nelle quali veniva trasportato il "carico", e Rooney vuole cambiare attività per un generico

"buonismo", non sopportato da adeguati ragionamenti. La scelta dell'attore protagonista è quindi significativa: Rooney è piccolo e buffo, adatto ad evocare un uomo che l'inferiorità ha reso troppo sensibile alle sofferenze altrui; diverso sarebbe stato affidare la parte a Clark Gable. Il lieto fine poi cancella ogni impressione negativa che per forza aveva lasciato la vicenda.

- ***Jezebel*** *(Figlia del vento,* 1938) di William Wyler, prodotto da Hal Wallis per *Warner Bros,* con Herny Fonda e Bette Davis. Una storia abbastanza analoga a quella di ***Gone With the Wind*** e nella stessa ambientazione, cambiando Atlanta con New Orleans: anche gli schiavi neri sono felici nella stessa maniera.
- ***Gone With the Wind*** *(Via col vento,* 1939), già citato. La situazione degli schiavi neri del Sud è suggerita come idilliaca dalla figura della schiava-governante Mamie e dal paternalismo dei latifondisti, presentati anche così nobili e dignitosi da non lasciar pensare che dovessero trattare male gli schiavi; l'uomo d'affari nero che assieme a un collega bianco cerca di approfittare delle difficoltà finanziarie post belliche di Rossella suggerisce invece che la libertà avesse sbrigliato brutti istinti latenti nei neri.
- ***Song of the South (I*** *racconti dello zio Tom,* 1947) è un cartone animato di Harvey Foster per *Walt Disney Productìons.* Ancora rapporti idilliaci, fra gli schiavetti neri ed i padroncini bianchi.

Passiamo ora ad esaminare come Hollywood trattò la realtà americana, la società nella quale viveva e che anche la creava. Abbiamo appena visto la clamorosa omissione della menzione della situazione di *apartheid,* e ne segnaliamo subito un'altra: la *Red Scare* del 1920-1923. Si trattò di un periodo di repressione politica e sindacale di prima grandezza, di una vastità e capillarità che non si era mai verificata prima. Essa offriva centinaia di vicende cui prendere spunto per confezionare dei bei film di idealismo, di persecuzione, di processi farsa, di

botte, di anni di carcere duro dai quali uscire, trovare l'amata che aveva atteso al portone e quindi vincere le elezioni per il governatore e chissà se non per il Presidente, e così via, lascia fare a Hollywood. Nel 1920 una bomba aveva fatto saltare *Wall Street* facendo 30 morti e 100 feriti. Nel 1922 ad Herrin in Illinois c'erano stati furiosi combattimenti per giorni e giorni fra minatori in sciopero da una parte e guardie private, polizia ed esercito dall'altra, che avevano lasciato sul campo 36 morti e centinaia di feriti. C'era stato il famoso caso dei recenti immigrati italiani Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, che nel 1921 erano stati condannati a morte per omicidio con un processo universalmente riconosciuto da farsa. Nel 1927 i due erano anche stati sentenziati, per impiccagione. C'era molto materiale su cui lavorare dunque, più che per una guerra, ma Hollywood fece finta che tutto ciò avesse riguardato un altro Paese.

Due gravi e significative omissioni dunque, sufficienti da sole a qualificare l'allineamento dei produttori alla Retorica di Stato, agli interessi dell'*establishment.* Per il resto Hollywood sfornò una marea di film di ambientazione americana contemporanea di tipo "disimpegnato"; furono prodotti *musicals,* commedie brillanti, film comici (i film di Ridolini, di Buster Keaton, la serie di Stanlio e Ollio), film dei "telefoni bianchi". E questo fu il grande grosso della produzione di Hollywood ambientata nel proprio Paese contemporaneo. Di essa non occorre fare esempi, ma solo confermare che vi emergeva una realtà fittizia, che non aveva alcuna attinenza con quella effettiva.

Però la Retorica di Stato non era troppo precisa al riguardo della rappresentazione della realtà sociale americana. C'erano alcuni argomenti da trattare con molti vincoli ed accorgimenti, come le lotte sindacali e gli scioperi, e altri espressamente vietati come la repressione del periodo della *Red Scare, l'apartheid* e il *Ku Klux Klan,* ma per il resto il soggetto e i

modi erano lasciati ai produttori. Così alcuni produttori, nel mezzo della merce standard appena vista, realizzarono anche dei film dai quali alcuni aspetti negativi della società americana emergevano così come davvero erano, con **realismo.** Ciò soprattutto a partire dai primi anni Trenta, nello spirito (come spiegato) del *New Deal.* Si trattò solo di una vena: su svariate migliaia di film prodotti nel periodo sono definibili in qualche misura realistici qualche centinaio di lavori, dei quali solo alcune decine esportati.

Nonostante ciò non facciamo l'errore di sottovalutarla: fu proprio questa vena realista della filmografia hollywoodiana del periodo a costituire il vero ma inconfessabile motivo delle inchieste dell'HUAC. Essa fece emergere i seguenti aspetti della società americana, evitati od occultati dal resto della produzione: la miseria diffusa; la criminalità cui dava luogo; l'avidità eccessiva e la prepotenza sociale dei ricchi; i disagi provocati dalla alcatorietà del sistema economico; i meccanismi politici del Paese; le manipolazioni da parte della stampa e dei media; i problemi razziali (relativamente però solo all'antisemitismo); gli ostacoli trovati dagli immigrati. Con realismo furono anche trattati dei temi diciamo minori anche se sempre significativi, come lo sport, le malattie psichiatriche, l'alcolismo, la situazione carceraria e, quando sarà il momento, il reinserimento sociale dei reduci di guerra. La vena si interruppe quasi totalmente nel periodo della Seconda Guerra Mondiale, per ovvie esigenze di propaganda interna ed estera, e riprese immediatamente dopo, per durare un paio di anni. Film del genere non saranno mai più realizzati da Hollywood dopo il 1947, se non per un breve periodo dovuto alle inerzie della produzione. Da notare che furono quasi tutti dei film di grande successo commerciale, sia negli Stati Uniti che nel resto del mondo; in effetti furono quanto di meglio Hollywood abbia mai fatto, in ogni tempo. Di seguito saranno citati i film appartenenti a questa vena che a mia conoscenza sono stati

esportati in Italia; alcune omissioni saranno inevitabili, anche perché dovute a diverse valutazioni.

IL REALISMO PERDUTO.

Mai più un film americano avrebbe descritto la miseria del paese con l'esattezza e l'efficacia usata da Charles Chaplin per quella del suo tempo. Fu l'unico a spingersi a tali livelli di realismo, potendolo fare anche in quel periodo di relativa libertà creativa di Hollywood solo in virtù delle sue doti straordinarie e della capacità di fare cassetta. Dei suoi film Chaplin era regista, soggettista, sceneggiatore e spesso anche autore delle musiche, oltreché interprete principale. Abbiamo:

- ***The Kid*** *(Il monello,* 1921). Protagonista è la miseria, e la degradazione morale e le umiliazioni che l'accompagnano; si percepisce anche come la situazione riguardasse vasti strati della popolazione.
- ***The Gold Rush*** *(La febbre dell'oro,* 1925). Mostra l'insensato accanimento americano nella ricerca della ricchezza, il tutto su uno sfondo di degradazione; Big Jim, che pur essendo un brav'uomo eppure arriva al punto di cercare di divorare Charlot, ha un significato.
- ***The Circus*** *(Il circo,* 1928). Non è così socialmente esplicito come i precedenti, ma Charlot è sempre un uomo moralmente perfetto eppure sempre alla ricerca di un lavoro.
- ***City Lights*** *(Le luci della città,* 1931). La miseria torna protagonista. Una ragazza rischia la cecità non avendo i soldi per curarsi.
- ***Modem Times*** *(Tempi moderni,* 1936). Mostra la disumana condizione operaia di quei tempi, alle prese con un taylorismo esasperato. Sullo sfondo di miseria e degradazione Chaplin mette in risalto anche cortei di dimostranti e scioperi; addirittura l'amica del cuore dell'operaio-vagabondo Charlot è orfana perché il padre è stato ucciso dalla polizia durante uno sciopero.

The Kid fu prodotto dalla *First National,* poi scomparsa, e gli altri tutti dalla *United Artists,* la più piccola delle *Majors* e che non faceva parte dell'Associazione Produttori. Coi suoi film Chaplin provocò vasti settori dell'*establishment,* che cercò pretesti per punirlo. Il suo divorzio dalla prima moglie Lita Grey fu l'occasione di una campagna di stampa moralista contro di lui, ed il giudice lo condannò ad un indennizzo alla Grey di due milioni di dollari, esattamente il ricavato del suo ultimo film, che era stato ***The Gold Rush.*** **Il** film successivo ***The Circus*** fu boicottato in vari modi, avendo comunque un buon successo di pubblico. Chaplin quindi già nel periodo fu oggetto di una *hate campaign.* ***Monsieur Verdoux*** *(Idem,* 1947) prodotto dalla *United Artists,* non appartiene a questo filone, ma contiene pur sempre una critica al sistema americano. Qui Chaplin è un bancario licenziato che per sfamare la famiglia sposa e uccide ricche vedove; cessata la necessità confessa i delitti ma dice che, rispetto ai morti della guerra appena conclusa, sono poca cosa. Forse si riferiva ad Hiroshima e Nagasaki, i cui morti in fin dei conti avrebbero dovuto servire - è proprio vero - a dare ancora più cibo a chi ne aveva già troppo. Altri film con storie ambientate su sfondi di miseria furono i seguenti:

- ***Wild Boys of the Road*** (1933), di William Wellman per *Warner Bros.* Le vicende di tre giovani disoccupati, due ragazzi e una ragazza, che si arrangiano con espedienti vari non esclusi i furti, viaggiando su treni merci.
- ***Our Daily Bread*** *(Nostro pane quotidiano,* 1934) di King Vidor per *Viking - United Artists.* Una coppia cittadina rovinata dalla Grande Depressione eredita un fondo arido e torna alla terra organizzando una cooperativa con altri diseredati; il lieto fine li premia delle difficoltà incontrate. Il film vinse un premio al festival di Mosca del 1934; negli Stati Uniti fu un insuccesso.

- ***Little Man, What Now?*** *(E adesso, pover'uomo?,* 1934) di Frank Borzage per *Universal.* È ambientato nella Germania in crisi della Repubblica di Weimar ma è facilmente riferibile alla realtà americana.
- ***It Happened One Night*** *(Accadde una notte,* 1934) di Frank Capra per *Columbia Pictures,* con Clark Gable e Claudette Colbert. Una commedia brillante che si svolge però in un panorama di disoccupati e vagabondi della Grande Depressione.
- ***One More Spring*** *(Ritornerà primavera,* 1935) di Henry King per *20th Century Fox.* Giovani senza lavoro si riuniscono con varie vicende; c'è il lieto fine.
- ***Mr.Deeds Goes to Town*** *(È arrivata la felicità,* 1936) di Frank Capra per *Columbia Pictures,* con Gary Cooper e Lionel Stander. Contiene una critica abbastanza esplicita al sistema dei grandi monopoli e mostra contadini rovinati dalla crisi economica; c'è comunque il lieto fine.
- ***The Grapes of Wrath*** *(Furore,* 1940) di John Ford per *20th Century Fox,* con Henry Fonda e John Carradine. Tratto dal romanzo di John Steinbeck.
- ***Tobacco Road*** *(La via del tabacco,* 1941) di John Ford per *20th Century Fox.* Con il precedente costituisce la grande accoppiata di Ford. Entrambi narrano le vicende di una famiglia impoverita dalla Grande Depressione e alle prese con leggi antipopolari e datori di lavoro profittatori. Con queste due opere di Ford terminava il filone sociale: la guerra lo rese inopportuno e dopo ci furono i problemi che vedremo. Entrambi i film saranno a suo tempo attentamente considerati dall'HUAC.

Abbiamo quindi il filone del genere gangsteristico-realistico del periodo. Erano film "di *gangster"* dove i malviventi erano spinti da motivazioni realistiche, e cioè come in genere è da motivazioni sociali, dalla miseria e dal degrado morale, ed il loro ambiente era descritto di conseguenza. Una situazione molto diversa da quelle presentate per il genere dopo il 1953,

dove il gangster è mosso da motivazioni bizzarre, che raramente si verificano nella realtà, come l'ambizione, la sete di ricchezza smodata, gli elementi culturali nel caso dei mafiosi italo-americani, le tare mentali o la pura pazzia. Citiamo:

- ***Underworld*** *(Il castigo* oppure *Le notti di Chicago,* 1927) di Joseph Von Sternberg, prodotto da Hector Turnbull per *Famous Players-Lasky* e *Paramount.* È il capostipite, con una realistica ambientazione nei bassifondi della Chicago del Proibizionismo; il *boss* è condannato a morte.
- ***City Streets*** *(Le vie della città,* 1931) di Rouben Mamoulian per *Paramount,* con Gary Cooper. Fu tratto da un romanzo di Dashiell Hammett. Sullo sfondo di vicende fra banditi del Proibizionismo emerge la convergenza di interessi fra il potere costituito e la malavita organizzata, che nel film sono posti quasi sullo stesso piano morale.
- ***Little Caesar*** *(Piccolo Cesare,* 1930) di Mervyn Le Roy per *First National Pictures* e *Warner Bros,* con Edward G. Robinson e Douglas Fairbanks Jr. La rapida ascesa e caduta del boss Rico Bandello, finito ucciso dalla polizia.
- ***The Public Enemy*** *(Nemico pubblico,* 1931) di William Wellman per *Warner Bros,* con James Cagney. Un giovane non malvagio dei quartieri poveri diventa fuorilegge col Proibizionismo, giunge all'apice della potenza, ed infine è ucciso da rivali; la madre ne troverà il corpo aprendo la porta.
- ***Scarface, Shame of a Nation*** *(Scarface,* 1931) di Howard Hawks, prodotto dallo stesso e da Howard Hughes per *The Caddo Company* e *Atlantic Pictures,* con Paul Muni e George Raft. Si ispira alla figura di Al Capone, evocata dal boss Tony Camonte (Paul Muni). Nel film si adombra una relazione incestuosa tra Tony e la sorella, cosa strana per via del Codice Hays. Furono girati tre finali. Nel primo, proiettato solo negli Stati

Uniti, Tony è arrestato dalla polizia ed impiccato; nel secondo, montato nella versione per l'estero, è ucciso in un conflitto e cade sul selciato; nel terzo, che pare non fu mai usato, cade invece su un mucchio di sterco.
- ***I Am a Fugitive front a Chain Gang*** *(Io sono un evaso,* 1932) di Mervyn Le Roy per *Warner Bros,* con Paul Muni. Un reduce della Prima Guerra Mondiale non trova lavoro e si da alla malavita con varie vicende, rapine, arresti, carcere, evasioni. La fine del film lo vede ricercato e vivere di furti. La vita carceraria è mostrata nella crudezza del periodo: palla al piede giorno e notte; sedici ore al giorno a spaccare pietre; umiliazioni.
- ***County Fear*** *(Gangsters,* 1932) di Levis King per *Monogram Pictures.* La parabola di un *gangster,* dall'ascesa, all'apice, alla caduta.
- ***The Petrified Foresi*** *(La foresta pietrificata,* 1936) di Archie Mayo per *Warner Bros,* con Humphrey Bogart, Edward G. Robinson e Bette Davis. Vicende diverse fanno ritrovare alcuni personaggi in un motel nel deserto; il tempo di delinearne storia e carattere e di far nascere simpatie e antipatie personali, ed anche amori naturalmente, e irrompe la polizia, che stava cercando uno di loro, un *gangster.*
- ***Winterset*** *(Sotto i ponti di New York,* 1936) di Alfred Santell per RKO. La vendetta di un uomo il cui padre era finito sulla sedia elettrica per i raggiri di una banda di malviventi.
- ***Bullets or Ballots*** *(Le belve della città,* 1936) di William Keighly per *Warner Bros,* con Humphrey Bogart e Edward G. Robinson. Un poliziotto si infiltra in una banda.
- ***Marked Woman*** *(Le cinque schiave,* 1937) di Lloyd Bacon per *Warner Bros,* sceneggiatura di Robert Rossen, con Humphrey Bogart e Bette Davis. Vicende di malavita da night.
- ***Dead End*** *(Strada sbarrata,* 1937) di William Wyler, prodotto da Samuel Goldwyn per *United Artists,* sceneggiatura di Lillian Hellman e sempre con

Humphrey Bogart. Parla di un *gangster* e del ghetto nel quale è nato, proprio di fronte agli eleganti quartieri di Sutton Place.
- ***The Last Gangster*** *(L'ultimo gangster,* 1937) di Edward Ludwig per MGM, con Edward G. Robinson, James Stewart e Lionel Stander. Una storia di banditi lineare ma efficace.
- ***Angels With Dirty Faces*** *(Angeli con la faccia sporca,* 1938) di Michael Curtiz per *Warner Bros,* con James Cagney e Humphrey Bogart. Vicende di *gangster* sullo sfondo della povertà del ghetto.
- ***The Roaring Twenties (1*** *ruggenti anni Venti,* 1939) di Anatole Litvak e Raoul Walsh per *Warner Bros,* ancora con James Cagney e Humphrey Bogart. Un reduce della Prima Guerra Mondiale non trova lavoro e si da alle rapine, finendo ucciso.
- ***High Sierra*** *(Una pallottola per Roy,* 1941) di Raoul Walsh per *Warner Bros,* con Humphrey Bogart. Un *gangster* fa curare l'amata che non ha i soldi per farlo.
- ***The Glass Key*** *(La chiave di vetro,* 1942) di Stuart Heisler per *Paramount,* con Alan Ladd e Veronica Lake, tratto dal romanzo di Dashiell Hammett. Vicende di gangster e di politici corrotti; il lieto fine contrasta con il romanzo.

Il filone ebbe una sosta durante la guerra, per continuare solo per un breve periodo nel dopoguerra, perdendo in più molta caratterizzazione sociale, e quindi la sua specificità. Abbiamo:

- ***Murder My Sweet*** *(L'ombra del passato,* 1944) di Edward Dmytryk per RKO, con Dick Powell nei panni dell'investigatore Philip Marlowe. Gode solo di una ambientazione realistica.
- ***Dillinger*** *(Dillinger lo sterminatore,* 1945) di Max Nosseck per *Monogram Productions.* Rientra di più nel filone.
- ***The Killers (I*** *gangsters,* 1946) di Robert Siodmak per

Universal, con Burt lancaster e Ava Gardner. Fu tratto da un racconto di Ernest Hemingway e espone una complicata storia di pugili falliti, *gangster* e donne perfide, vantando comunque una ambientazione aderente di personaggi e luoghi.

- ***Kiss of Death*** *(Il bacio della morte,* 1947) di Henry Hathaway per *20th Century Fox,* con Victor Mature e Richard Widmark. Nick BiancoMature è rapinatore per necessità, ed alle prese con un potere costituito moralmente tanto peggio di lui. Con questo lavoro il filone muore definitivamente, anche se degnamente.

Diverse produzioni del filone appena visto contengono critiche più o meno velate sull'apparato amministrativo del Paese. Altri film trattano più direttamente l'argomento della politica americana. Non sono rivelazioni, non denunciano la natura totalitaria del sistema; espongono piccole verità, situazioni significative. Fra gli altri:

- ***Cimarron (I*** *pionieri del west,* 1931) di Wesley Ruggles. Già citato. Yancey Cravat rinuncia alla carica di governatore perché disgustato dagli intrighi della politica.
- ***Black Fury*** (1935) di Michael Curtiz, con Paul Munì. Manipolazione di minatori da parte dei sindacati per fini politici; descrive realisticamente la situazione del settore e la prepotenza del padronato ma niente riecheggia la violenza degli scontri di Herrin del 1922.
- ***Mr. Smith*** *Goes* ***to Washington*** *(Mr. Smith va a Washington,* 1939) di Frank Capra per *Columbia,* con James Stewart. Un ingenuo ed onesto provinciale è eletto alla Camera dei Rappresentanti del Congresso e constata il cinismo della politica.
- ***Boomerang*** *(Boomerang, l'arma che uccide,* 1947) di Elia Kazan per *20th Century Fox,* con Lee J. Cobb. Un innocente è accusato dell'omicidio di un prete per convogliare voti in una direzione durante una campagna

elettorale; c'è però un procuratore onesto che lo salva.

Alcuni film si focalizzarono sulla situazione nelle carceri:

- ***20.000 Years in Sing Sing*** *(20.000 anni a Sing Sing,* 1933) di Michael Curtiz per *Warner Bros,* con Spencer Tracy e Bette Davis. Un ergastolano di Sing Sing si redime.
- ***The Big House*** *(Carcere,* 1938) di George **Hill** per MGM. Una rivolta di carcerati finisce con un massacro.
- ***Sullivan's Travels (I*** *dimenticati,* 1942) di Preston Sturgess per *Paramount Pictures.* Emerge l'argomento dei secondini disumani.
- ***Brute Force*** *(Forza bruta,* 1947) di Jules Dassin per *Universal,* con Burt Lancaster e Yvonne De Carlo. Ancora vicende di vita carceraria, dove imperversano secondini disumani.

Trattata anche l'avidità eccessiva:

- ***Greed*** *(Rapacità,* 1924) di Erich Von Stroheim, prodotto da Irving Thalberg per MGM. Mette il dito sulla tara psichica americana.
- ***You Can't Take It With You*** *(L'eterna illusione,* 1938) di Frank Capra per *Columbia Pictures,* con James Stewart. Ancora la tara americana.
- ***The Little Foxes*** *(Piccole volpi,* 1941) di William Wyler per *20th Century Fox.* Tratto da un testo di Lillian Hellman, che curò anche la sceneggiatura. Racconta la storia di una donna avida, che disprezza il marito modesto ed onesto, e che arriva quasi all'omicidio per i soldi.

Furono prese in considerazione le manipolazioni della grande stampa:

- ***Citizen Kane*** *(Quarto potere,* 1941) di Orson Welles

per *Mercury Productions.* Si riferisce abbastanza chiaramente a William Randolph Hearst.
- ***Meet John Doe*** *(Arriva John Doe,* 1941) di Frank Capra per *Warner Bros,* con Gary Cooper. Riprende il tema. Un ex sportivo è strumentalizzato da un editore per le sue campagne politiche.
- ***The Philadelphia Story*** *(Scandalo a Filadelfia,* 1940) di George Cukor per Joseph L. Mankiewicz e la MGM, con Cary Grant e Katharine Hepburn. Pure una commedia frivola, contiene una critica alla stampa.

Furono considerati gli errori giudiziari:

- ***Fury*** *(Furia,* 1936) di Fritz Lang, prodotto da Joseph Mankiewicz per MGM, con Spencer Tracy. Un innocente finisce nella prigione dello sceriffo dove dei cittadini cercano di linciarlo; si salva, dimostra la sua innocenza, e durante il processo ai suoi persecutori pronuncia un duro discorso sulla società americana.
- ***You Only Live Once*** *(Sono innocente,* 1937) di Fritz Lang per *United Artists,* con Henry Fonda. Un malvivente redento è ingiustamente accusato di un delitto e incarcerato; evade ma alla fine è ucciso dalla polizia.
- ***They Won't Forget*** *(Vendetta,* 1937) di Mervyn Le Roy per *Warner Bros.* Un nero è ingiustamente accusato d'omicidio, è assolto ma alla fine linciato dalla folla.
- ***Dark Passage*** *(La fuga,* 1947) di Delmer Daves per *Warner Bros,* con Humphrey Bogart e Laureen Bacali. Racconta la storia di Vincent Parris-Bogart. Accusato ingiustamente di aver ucciso la moglie finisce al penitenziario di San Quintino; evade ed incontra Irene: anche suo padre era stato ingiustamente condannato. Per sfuggire ad una polizia ottusa e persecutoria si rifà i lineamenti con una plastica facciale ma nella nuova identità è accusato ancora di un delitto non commesso, quello dell'amico George. Vincent, di nuovo latitante,

scopre che l'autore di entrambi i delitti è l'amica Madge, che per gelosia voleva farlo morire in carcere, ma nell'alterco questa precipita dalla finestra; sa che non potrà mai provare la sua innocenza e fugge con Irene in Perù.

Per quanto riguarda il tema dell'antisemitismo esso fu toccato da:

- ***The Life of Emile Zola*** *(Emilio Zola,* 1937) di William Dieterle **per** *Warner Bros,* con Paul Muni e Gale Sondergaard (moglie di Herbert Biberman). Emerge 1' affare Dreyfuss.

Quindi fu affrontato con minore circospezione dopo la Seconda Guerra Mondiale:

- ***The House I*** *Live* ***In*** (1945). Un cortometraggio antirazzista prodotto da RKO.
- ***Gentleman's Agreement*** *(Barriera invisibile,* 1947) di Elia Kazan per *20th Century Fox,* con John Garfield e Gregory Peck. Un giornalista si finge ebreo per fare un'inchiesta sull'antisemitismo, e lo sperimenta di persona.
- ***Crossfire*** *(Odio implacabile,* 1947) di Edward Dmytryk per RKO, con Robert Mitchum. Inserisce il tema dell'antisemitismo nel contesto di vicende di reduci.

Realistici problemi di reduci anche nel famoso:

- ***The Best Years of Our*** *Lives (I migliori anni della nostra vita,* 1946) di William Wyler, voluto e prodotto da Samuel Goldwyn per RKO, sceneggiatura di Robert Sherwood, con Fredric March e Myrna Loy. Fra le altre cose si vede un banchiere che rifiuta un prestito ad un reduce. Il governo intervenne per imporre un lieto fine

che neanche Goldwyn voleva (la figlia del banchiere sposa il reduce disoccupato); nonostante ciò rimane uno dei più bei film mai realizzati da Hollywood. Ebbe un enorme successo di pubblico. Durante la guerra Sherwood era stato direttore della Sezione Estera dell' *Office of War Information.*

Gli incerti sociali personali provocati dal capitalismo emergono nei seguenti film:

- ***The Crowd*** *(La folla,* 1928) di King Vidor, prodotto da Irving Thalberg per MGM, con James Murray. Un buon Johnny, con moglie e figli, lavorava in un aperto stanzone con un nugolo di altri impiegati ma perde il posto e fa l'uomo-sandwich.
- ***The Champ*** *(Il campione,* 1931) di King Vidor per MGM. Narra le miserie di un ex campione di boxe che per rimettere in sesto la sua vita con un reddito e recuperare così il figlio torna sul ring, vince, e subito dopo muore per un attacco cardiaco fra le sue braccia.
- ***Dinner at Eight*** *(Pranzo alle otto,* 1933) di George Cukor, prodotto da David Selznik per MGM. Dietro l'aspetto di commedia brillante lascia intravedere un mondo turbato dai disagi sociali.
- ***My Man Godfrey*** *(L'impareggiabile Godfrey,* 1936) di Gregory La Cava per *Universal.* Un giovane squattrinato fa il cameriere presso una ricca famiglia, che però va in malora; Godfrey invece diventa ricco e fonda un'industria per dare lavoro agli amici.
- ***They Mode Me a Criminal*** *(Hanno fatto di me un criminale,* 1939) di Busby Berkeley per *Warner Bros,* con John Garfield. Un pugile promettente subisce ingiustizie, si travia e finisce in un istituto per minori.
- ***It's a Wonderful Life*** *(La vita è meravigliosa,* 1946) di Frank Capra per RKO, con James Stewart e Lionel Barrymore (il capitalista paralitico). Narra di George Bailey, sposato con figli, che è sopraffatto dal fallimento

del suo piccolo istituto di *Savings & Loans,* essendo salvato dall'angelo Clarence che gli da la forza di tirare avanti; il lieto fine è quindi assicurato, come al solito con Capra, cui non era mai necessario imporlo vista la naturale vena ottimista. Questa volta però è abbastanza amaro (George è salvato dalle elemosine di parenti e amici).

Terminano la vena realistica di Hollywood i seguenti lavori di soggetti vari:

- ***The Lost*** *Weekend (Giorni perduti,* 1945) di Billy Wilder per *Paramount,* con Jane Wyman e Howard Da Silva. Tratta il tema dell'alcolismo e mostra con realismo l'ambiente di un ospedale psichiatrico.
- ***Smash-up, the Story of a Woman*** *(Una donna distrusse,* 1947) di Stuart Heisler per *Universal,* con Marsha Hunt. La sceneggiatura è di J.H. Lawson. Ancora il tema dell'alcolismo.
- ***None But the Lonely Heart*** *(Il ribelle,* 1944) di Clifford Odetts per RKO, con Cary Grant. È ambientato a Londra nel 1939. Un giovane accordatore di pianoforti diventa scassinatore.
- ***Cornered*** *(Missione di morte,* 1945) di Edward Dmytryk per RKO, con Dick Powell. Un francese insegue un collaborazionista responsabile della morte della moglie sino in Argentina, dove ci sono molti nazisti rifugiati.
- ***Juarez*** *(Il conquistatore del Messico,* 1939) di William Dieterle per *Warner Bros,* con Paul Muni e Gale Sondergaard. Una storia non indecente benché non esauriente del leader messicano.
- ***The Hatchet Man*** *(L'uomo della scure,* 1932) di William Wellman per *First National Productions,* con Edward G. Robinson. Gli sforzi di un immigrato per integrarsi.

Come visto si impegnarono in questa vena realistica non degli sconosciuti, ma i migliori talenti di Hollywood dei vari campi nel periodo: i produttori Selznick, Thalberg, Wanger, Warner, Goldwyn, Turnbull; i registi Capra, Wilder, Wyler, Ford, Wellman, Dmytryk, Lang, Kazan, Curtiz, Von Stroheim, Welles, Cukor, Le Roy, Hathaway, Dieterle, Vidor, Dassin, Siodmak, Walsh, Litvak, Daves, Heisler, Hawks, Mayo, Borzage, Ludwig; gli attori Muni, Bogart, Mitchum, March, Stewart, Tracy, Grant, Gable, Lancaster, Robinson, Garfield, Peck, Mature, Cooper, L. Bacali, K. Hepburn, B. Davis, J. Wyman. Naturalmente Charles Chaplin. Nessuno di loro era mai stato comunista. Qualcuno, come Chaplin, Garfield, Dassin, era stato in un qualche periodo un simpatizzante.

HOLLYWOOD ALLA GUERRA.

Si è visto che negli anni Trenta l'ambiente reagiva ad alcuni avvenimenti e situazioni internazionali. Lo scoppio del conflitto in Europa, avvenuto il 3 settembre 1939 in seguito alla dichiarazione di guerra di Francia e Gran Bretagna alla Germania, logicamente acuì tale interesse e l'argomento era dibattuto a livello personale, nelle riunioni delle tante associazioni politiche che esistevano a Hollywood, e presso la Associazione Produttori. Il problema era se intervenire o no nella guerra, e in caso affermativo da quale parte. Prevaleva fra il personale progressista di Hollywood la linea interventista contro la Germania, sostenuta in particolare dalla *Anti-Nazi League,* anche se la cosa fu complicata dal patto di non aggressione fra Germania e Russia stipulato nell'agosto del 1939, che metteva in imbarazzo i comunisti, e quindi dall'attacco tedesco alla Russia, che metteva in imbarazzo gli anticomunisti. L'*establishment* era nell'incertezza. Roosevelt aveva le idee chiare e voleva intervenire subito, ma non tutti a Washington condividevano le sue posizioni, mentre l'opinione pubblica - quella che contava, e cioè relativamente sempre all' *establishment* - era in maggioranza non interventista, nello

spirito di George Washington che i mali dell'Europa erano il bene degli Stati Uniti. In tale situazione i produttori globalmente evitarono di prendere posizione, attendendo che l'*establishment* formulasse una decisione definitiva e da valere per tutti.

Ci furono però delle eccezioni all'atteggiamento di prudente attesa. Alcuni produttori e alti funzionari direttivi degli *Studios,* come Darryl Zanuck, Jack Warner e il fratello Harry, Walter Wanger, Samuel Goldwyn e Spyros Skouras ad esempio, erano fortemente interventisti e antitedeschi, esattamente come Roosevelt, e realizzarono alcuni film che riportavano il messaggio abbastanza scopertamente. Ciò era ottenuto mettendo gli inglesi sempre in buona luce nei vari soggetti, di guerra, di spionaggio e civili, anche tramite la scelta degli attori e dei volti, e facendo l'opposto con i tedeschi; la propensione verso l'interventismo era stimolata presentando la guerra non come una tragedia per tutti comunque, ma come l'occasione - per chi era dalla parte giusta - di raggiungere alti obiettivi personali o ideali con un costo suggerito sempre minimo. Tali film comparvero nella produzione della *Warner Bros,* della MGM, della *20th Century Fox,* della *Paramount* e della *Columbia.* La RKO invece inserì nella sua qualche film chiaramente neutralista.

La cosa non passò sotto silenzio. *America First,* una associazione isolazionista presente a livello nazionale, protestò in Congresso tramite il suo leader, il sen. Wheeler, e fu istituita la sottocommissione Nye e Clark con l'incarico di verificare questi film "interventisti". Per il momento è importante osservare che per la prima volta un organismo governativo esaminava *pubblicamente* il *contenuto ideologico* di un film. Comunque la sottocommissione, che terminò i lavori appena prima di Pearl Harbor, individuò in totale una ventina di film definibili come interventisti. Certamente lo erano, come si può verificare:

- ***Confessions of a Nazi Spy*** (1939) di Anatole Litvak per *Warner Bros,* con Edward G. Robinson. Un agente dell'FBI è alle prese con una rete di spie naziste negli Stati Uniti.
- ***The Mortal Storm*** *(Bufera mortale,* 1940) di Frank Borzage per MGM, con James Stewart. Vicende di una famiglia di ebrei tedeschi durante l'avvento del nazismo. In conseguenza di questo film Hitler personalmente fece bandire tutti i film della MGM dalla Germania e dai territori controllati.
- ***The Fighting*** *69^{th} (I fucilieri delle Argonne,* 1940) di William Keighley per *Warner Bros,* con James Cagney, George Brent. Ambientato nella Seconda Guerra Mondiale.
- *A* ***Yank in the R.A.F.*** *(Il mio avventuriero,* 1941) di Henry King *per 20^{th} Century Fox,* con Tyrone Power. Pilota inglese è spericolato per amore.
- ***Caughtin the Draft*** *(Un pazzo va alla guerra,* 1941) di David Butler per *Paramount,* con Bob Hope. Un inetto e pacifista è arruolato, ma alla fine si fa onore.
- ***Berlin Correspondent*** (1940) di Eugene Ford, con Dana Andrews. Giornalista americano aiuta la fuga dalla Germania dell'amata e di suo padre.
- ***Four*** *Sons* (1940) di Archie Mayo per *20^{th} Century Fox,* con Don Ameche, sceneggiatura di John Howard Lawson. Vicende di una famiglia cecoslovacca durante l'occupazione tedesca.
- ***Escape*** *(Incontro senza domani,* 1940) di Mervyn Le Roy per MGM, con Robert Taylor, Conrad Veidt, Norma Shearer. Attrice ebrea fugge da campo di concentramento.
- ***Flight Command*** *(Ritorna se mi ami,* 1940) di Frank Borzage per MGM, con Robert Taylor e Walter Pidgeon. Sperimentazioni ed amori di piloti inglesi.
- ***Escape to Glory*** *(Indietro non si torna,* 1940) di John Brahm per *Columbia Pictures,* con Pat O'Brien. Una nave mercantile inglese è attaccata da un sommergibile

tedesco.
- ***Foreign Correspondent*** *(Il prigioniero di Amsterdam,* 1940) di Alfred Hitchcock per *United Artists.* Intrighi di spie in Europa prima dello scoppio delle ostilità.
- ***The Man I Married*** (1940) di Irving Pichel per *20th Century Fox.* Le tentazioni verso il nazismo di un tedesco, ma la moglie americana gli apre gli occhi.
- ***The Great Dictator*** *(Il grande dittatore,* 1940) con regia, soggetto e sceneggiatura di Charles Chaplin, anche interprete principale, prodotto per *United Artists.* Una parodia di Hitler e Mussolini, nei panni dei dittatori Adenoid Hynkel e Napaloni.
- ***Sergeant York*** *(Il sergente York,* 1941) di Howard Hawks per *Warner Bros.* Già citato.
- ***Man Hunt*** *(Duello mortale,* 1941) di Fritz Lang, prodotto da Walter Wanger per *20''' Century Fox,* con Walter Pidgeon. Racconta di un tentativo per uccidere Hitler.
- ***Underground*** (1941) di Vincent Sherman. Parla della resistenza tedesca al nazismo.
- ***Dive Bomber*** (1941) di Michael Curtiz con Errol Flynn, Fred Mac Murray. Film particolarmente interessante. Mostra sperimentazioni su aerei da guerra. Il *dive bomber* è il bombardiere a tuffo, tipo lo *Stuka* tedesco ed il Pl-2 russo che stavano venendo usati in Europa nel conflitto. È un bombardiere tattico, che serve per operazioni di appoggio alle forze di terra essendo in grado di distruggere con precisione un obiettivo di piccole dimensioni, anche se corazzato, come ad esempio un carro armato. È efficace ed è un'arma da guerra vera, che serve per vincere le battaglie, ma richiede piloti coraggiosi. Il film lascia intendere che eventualmente i piloti americani avrebbero dovuto condurre tali od altrettanto onorevoli mezzi; invece già sin dagli anni Venti, come detto, si era decisa la strategia della Guerra Totale da condurre con i bombardieri strategici, che erano già pronti negli hangar. I *dive bombers* non furono mai messi in produzione. Il P51

"cacciacarri" *(tankbuster)* che in *Salvate il soldato Ryan* distrugge un Tigre con una bomba è una invenzione di Spielberg, o di chi per lui; ne vedremo il motivo.
- I Wanted Wings *(Cavalieri del cielo,* 1941) di Mitchell Leisen per *Paramount,* con William Holden, Ray Milland, Veronica Lake. Ha un tema analogo. Narra di tre uomini che fanno il corso di addestramento per piloti.
- ***Mystery Sea Raider*** (1941) di Edward Dmytryk. Vicende di un sommergibile fantasma.
- *One Night in Lisbon* *(Una notte a Lisbona,* 1941) di Edward Griffith per *Paramount.* Vicende di fuoriusciti tedeschi.
- ***So Ends Our Night*** *(Così finisce la nostra notte,* 1941) di John Cromwell per *United Artists.* La difficile vita in Germania per ebrei e nemici del regime.

Entrati gli Stati Uniti in guerra, l'8 dicembre 1941 contro il Giappone e subito dopo contro Germania, Italia e i loro alleati europei, la posizione era presa: quello era il nemico. Il meccanismo dell'*Unione per l'Interesse* era scattato. Il governo raccolse tutte le risorse del Paese per la guerra e fra queste c'era, legittimamente, anche Hollywood, che partecipò allo sforzo bellico con convinzione ed unanimità d'intenti. La mobilitazione di Hollywood fu notevole. Molti noti attori si fecero arruolare per dare l'esempio, ed alcuni parteciparono anche ad azioni di guerra, come Robert Taylor, Clark Gable, James Stewart e Henry Fonda ad esempio. L'ambiente dei produttori e dei funzionari degli *Studios* invece non fornì uomini, con poche eccezioni (Darryl Zanuck andò capitano nell'esercito). Le attrici tennero spettacoli per le truppe al fronte. Alcuni fra i migliori registi diressero dei documentari di guerra, come Wyler, Ford, Capra e Huston. Capra diresse la serie di documentari di guerra ***Why We Fight*** *(Perché combattiamo,* 1943-1944), da cui ha ammesso di aver tratto spunti Steven Spielberg per il suo ultimo film *Salvate il*

soldato Ryan. I truccatori andavano nelle caserme per insegnare tecniche di mimetizzazione. Gli esperti della fotografia fornivano consulenze per l' *intelligence* e per la prospezione aerea.

Ad un giovane regista di Hollywood aggregato a un battaglione di *Marines* nel Pacifico, rimasto anonimo, si deve l'immagine forse più famosa di tutta la guerra, assunta e propagandata poi dagli Stati Uniti come sintesi del loro sforzo: un gruppo di *Marines* che si accalca per piantare la bandiera americana sul monte Suribachi, ad Iwo Jima. Immagine efficace: i soldati sono giovani di leva abbastanza allegri ed entusiasti: sembra che avessero partecipato all'assalto volentieri, convinti di essere nel giusto; sono molti ed ognuno vuole contribuire a piantare l'asta, risultando un po' maldestri e cioè non professionali; la bandiera è molto grande, e al vento, a significare vittoria completa e dominio per il futuro. Si trova ottimismo, coralità, antimilitarismo, democrazia, forza. Fu una vera operazione cinematografica, e cioè un falso completo: i *Marines* avevano preso il monte e vi avevano piantato la bandiera alcune ore prima, il tutto essendo stato debitamente immortalato con fotografie, ma queste non risultarono soddisfacenti e la scena venne ripetuta con *Marines* selezionati, luci artificiali, e una bandiera più grande[2].

Il settore in cui logicamente più si impegnò Hollywood fu la propaganda, all'interno e all'estero. A livello nazionale era stata formata la *Writers Mobilization,* che metteva i suoi membri a disposizione del governo per ciò che poteva risultare utile, e gli sceneggiatori crearono una associazione analoga per il settore, il *Writers Congress,* cui aderirono fra gli altri Louis B. Mayer, Edward Dmytryk, Robert Rossen, Ben Barzman, Joris Ivens, Thomas Mann. I dirigenti cinematografici erano riuniti nel *War Activities Committee,* che era il nome dato dopo l'entrata in

---

2 *The War Witti Japan* di Charles Bateson; Michigan State University Press, 1968; pag.373.

guerra del Paese alla associazione *Motion Pictures Committee Cooperating far National Defence,* creata dai dirigenti nel luglio 1940 al fine di *"coordinare l'azione dell 'industria cinematografica con quella degli altri settori nel caso di una emergenza nazionale".* Il volontarismo di Hollywood non fu naturalmente lasciato a se stesso. Fu incanalato e diretto dal governo, in modo che il suo sforzo risultasse unitario, ed omogeneo con gli scopi e le condotte stabiliti.

La Associazione Produttori concordò con il governo un Codice di Produzione speciale, da valere per il periodo di guerra. Questo, passato al vaglio dell'*Office far War Information,* l'Ufficio Propaganda dell'Esercito, conteneva: la linea politica per la guerra in essere; il modo di rappresentare le operazioni belliche; molti accorgimenti tecnici per inserire propaganda nei più svariati soggetti e situazioni; criteri generali per qualunque tipo di film. Esaminiamo per sommi capi ogni voce. La linea politica era la seguente: Gli Stati Uniti non vogliono la guerra ma sono stati attaccati dal Giappone, senza provocazione. Dato che ci sono combattono per la Democrazia e la Libertà del mondo. Non hanno secondi fini, meno che mai economici. Essi sono un paese democratico, dove l'uomo è libero e in dignità. I loro nemici sono paesi totalitari, irregimentati e militaristi, che vogliono conquistare il mondo. Tale ottica sarebbe entrata a far parte per sempre della Retorica di Stato. Le operazioni belliche andavano rappresentate così: Gli Alleati combattono lealmente. Non c'è molta disciplina fra i ranghi, perché non occorrono coercizioni per le cause giuste. Per quanto riguarda i bombardamenti, i tedeschi miravano alle città mentre gli Alleati alle fabbriche, ma essendo queste sempre vicino alle città ed essendo i loro bombardieri imprecisi potevano capitare disastri; poteva anche capitare di bombardare una città, ma di notte, al solo scopo di non fare dormire gli operai delle fabbriche. Gli avversari, e in particolare i giapponesi, andavano rappresentati come persone insensibili e

crudeli, un po' per natura e un po' per il condizionamento subito dalla loro propaganda; il concetto era che gli Alleati sono i buoni e gli altri i cattivi. Anche tutto ciò sarebbe entrato nella Retorica di Stato. Gli accorgimenti tecnici erano i più vari: scelta dei volti, caratterizzazioni dei personaggi, rapide notizie alla radio o sul giornale, etnia di qualche malvivente americano, e così via. Quindi in generale i film dovevano presentare la società americana in modo positivo, non perfetta perché non sarebbe stato credibile, me neanche con magagne clamorose; ciò sia per il morale del pubblico interno che a scopi di propaganda all'estero. Si doveva insistere in particolare sul concetto della società americana come *melting pot,* dove in armonia convivevano tutte le razze del mondo (concetto completamente falso anche oggigiorno e si pensi che allora si era in piena *apartheid).* Ciò doveva essere riflesso nei film di guerra dalla composizione multietnica dei reparti (tanti *wasps* - sempre i leader - e poi qualche nero, un ispanico, un italiano, un cinese, ecc;). Di conseguenza, come detto, durante la guerra la vena realista si interruppe, sfuggendo solo pochi film non molto caratterizzati.

Le Case di produzione davano veste operativa ai quei concetti con documenti interni molto dettagliati riservati a produttori, registi, sceneggiatori. Vale la pena riportare come andava descritto il nemico secondo una circolare distribuita dalla 20th *Century Fox* il 5 marzo 1943, un documento incidentalmente divenuto pubblico in forma intera e genuina[3]:

> "*Il nemico è potente, spietato, astuto. Egli è assolutamente cinico. Non deve essere ridicolizzato o sminuito. La sua principale arma segreta è il trucco del* divide et impera. *Egli cerca di incoraggiare le*

3È riportato, interamente, anche in *Hollywood-Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda* di Giuliana Muscio. Cleup, Padova, 1977. P. 125 e segg.

differenze razziali, religiose, economiche e politiche per instillare sfiducia fra alleati, amici, imprenditori, sindacati; fra cattolici, protestanti, ebrei; fra ricchi e poveri. Il nemico cerca di seminare discordia tra di noi, per iniziare campagne di sospetti, dicerie, bugie, per ispirare sfiducia, disfattismo e paura... Evidenziate il disegno del nemico e il suo odio verso i diritti naturali dell'uomo sui quali si basa la democrazia... Lo scopo del nemico è la conquista del mondo, lo sfruttamento e la supremazia sulle genti e le risorse della terra intera. Egli cerca di rendere schiavo il mondo, sia economicamente che politicamente"

Vale la pena perché si tratta di un esempio macroscopico di trasfer freudiano: al nemico vengono attribuiti i propri difetti, allo scopo di diffamarlo. Potenti, spietati, astuti e soprattutto cinici sono proprio i tratti caratteristici degli Stati Uniti, il cui odio verso i diritti naturali dell'uomo è testimoniato dalle vittime seminate nel mondo dal 1945 ad oggi. Il sistema di suscitare rivolte e guerriglie in ogni angolo del mondo è tipico degli Stati Uniti e della loro politica neocoloniale. Come notato addietro gli americani non sopportano di essere ridicolizzati o sminuiti; in breve, snobbati. Infine quello di impadronirsi delle risorse del mondo e schiavizzare tutti è proprio lo scopo della politica estera americana, asservita come è sempre stata sin dall'inizio alle esigenze delle sue Multinazionali.

Tutta la produzione hollywoodiana del periodo fu così influenzata dalle esigenze della guerra, e cioè della propaganda: capitando l'occasione di trattare in un film un argomento pertinente, niente doveva contraddire quanto sopra. Ciò fu legittimo. Per garantire che Hollywood producesse dei film effettivamente di propaganda, con soggetti strettamente pertinenti alla guerra in essere e sviluppati con una volontà di influenzare il pubblico in una certa direzione, e non solo commedie brillanti dove ogni tanto si vedesse un manifesto

significativo o irrompesse una notizia radio conforme, il governo offrì varie gratificazioni economiche alle Case che li avessero prodotti. C'erano rimborsi diretti dei costi di produzione e la possibilità di ottenere lucrose commesse dal governo, come ad esempio la produzione negli *Studios* di filmati per l'addestramento delle truppe, realizzati per conto dell'*Army Pictorial Division,* la divisione cinematografica dell'Esercito; inoltre era il governo a gestire gli scambi commerciali con i paesi Alleati e quelli in cui erano presenti forze americane, compresa l'esportazione dei film. Per tali film, nel caso prevedessero scene di guerra, veniva messo a disposizione gratuitamente qualunque equipaggiamento o mezzo militare, dai carri armati ai bombardieri alle portaerei (che non mancavano: durante la guerra ne furono prodotte più di cento); nei film potevano anche essere inseriti degli spezzoni girati durante vere azioni. Anche tutto ciò fu legittimo: c'era una guerra.

Diversi di questi film di pura propaganda, realizzati dall'eccezionale personale di Hollywood, risultarono anche artisticamente validi; alcuni sono considerati dei capolavori. Sull'istante furono distribuiti in patria ed esportati all'estero dove possibile, con un doppiaggio nelle varie lingue realizzato a Hollywood; terminata la guerra furono diffusi anche nei paesi vinti. Logicamente i film più platealmente diffamatori nei confronti di un ex avversario non venivano diffusi nel relativo paese, ma solo negli altri. Così ad esempio ***Tunisian Victory*** fu distribuito in Germania e Giappone, ma non in Italia, dove per contro venivano proiettati a bizzeffe i film che demonizzavano grottescamente tedeschi e giapponesi. Viceversa capitava per Germania e Giappone. Alcuni di questi film sono tuttora trasmessi dalle televisioni di vari paesi, in genere senza alcuna nota introduttiva pertinente né tantomeno di avvertimento. In Italia non si contano le riproiezioni di ***Casablanca,*** ma non mancano altri titoli; ad esempio il 31 dicembre 1998 alle ore 15

Rete Quattro ha trasmesso ***Destination Tokio.*** **In** molti paesi, specie naturalmente del Terzo Mondo, ma anche in Corea del Sud, Taiwan, Indonesia e così via, tali film sono ancora nel circuito delle sale cinematografiche. Fra questi film di pura propaganda di guerra ricordiamo i seguenti (si tratta di una piccola scelta: dal 1942 al 1945 furono prodotti da Hollywood 352 film di propaganda bellica):

- ***Casablanca*** *(Idem,* 1942) di Michael Curtiz per *Warner Bros - First National Pictures,* con Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Peter Lorre, Conrad Veidt. Anche il cinico incallito Rick aborre il nazismo, e in fondo anche il prefetto di Vichy, Renault.
- ***Mrs. Miniver*** *(La signora Miniver,* 1942) di William **Wyler per** MGM, con Walter Pidgeon e Greer Garson. Qui si attribuisce ai tedeschi la responsabilità di avere iniziato i bombardamenti di città, cosa falsa: il primo bombardamento metropolitano tedesco fu eseguito il 7 settembre 1940, su Londra, dopo che gli inglesi avevano bombardato per sei notti di seguito Berlino con gli Avro Lancaster.
- ***This Gun For Hire*** *(Il fuorilegge,* 1942) di Frank Tuttle per *Paramount,* sceneggiatura di Albert Maltz, con Alan Ladd e Veronica Lake. È ambientato a San Francisco nel 1942 ed è di propaganda antigiapponese.
- ***Flying Tigers (I*** *falchi di Rangoon,* 1942) di David Miller per *Republic,* con John Wayne.
- ***That Hamilton Woman*** *(Lady Hamilton,* 1942) di Alexander Korda per una produzione angloamericana, con Vivien Leigh e Lawrence Olivier. La vicenda di eroici inglesi contro il dittatore Napoleone Bonaparte è una metafora del conflitto in corso.
- ***Reunion in France*** *(La grande fiamma,* 1942) di Jules Dassin **per** MGM, con John Wayne e Joan Crawford. Vicende di partigiani a Parigi durante l'occupazione tedesca.
- ***Action in the North Atlantic*** *(Convoglio verso*

l'ignoto, 1942) di Lloyd Bacon per *Warner Bros,* sceneggiatura di J.H. Lawson, con Humphrey Bogart e Sam Levene. Una nave da guerra americana scorta un convoglio di mercantili che portano aiuti in Russia. In una unica scena si vedono in lontananza dei russi: gridano *"Tovarich!"* e Levene spiega *"Vuol dire amici*"; agli inizi della Guerra Fredda la sequenza scompare dal film.

- ***To** Be **or Not to** Be (Vogliamo vivere!,* 1942) di Ernest Lubitsch **per** *United Artists,* con Carole Lombard e Robert Stack. Nella Polonia occupata una compagnia teatrale salva partigiani. Anche comico.
- ***Phantom Raiders*** (1942) di Jacques Tourneur, con Walter Pidgeon. Il detective Nick Carter indaga su boicottaggi tedeschi nel Canale di Panama. Non distribuito in Europa.
- ***Joe Smith, American*** *(Un americano qualunque,* 1942) di Richard Thorpe per MGM, con Marsha Hunt. Operaio in una fabbrica di aerei è torturato da spie tedesche ma non rivela segreti.
- ***Saboteur*** *(Sabotatori,* 1942) di Alfred Hitchcock per *Universal.* Un innocente è accusato per la distruzione di una fabbrica di munizioni.
- ***Wake Island*** *(L'isola della gloria,* 1942) di John Farrow per *Paramount.* Eroici americani multietnici respingono attacchi giapponesi all'isola.
- *Nazi Agent* (1942) di Jules Dassin, con Conrad Veidt. Un tedescoamericano uccide il fratello gemello nazista e ne prende il posto per smascherare rete di spionaggio. Non distribuito in Europa.
- ***This Above All*** *(Sono un disertore,* 1942) di Anatole Litvak per *20th Century Fox,* con Tyrone Power, Joan Fontaine. Propaganda bellica *soft:* soldato rifiuta di tornare al fronte e finisce in carcere ma poi si ravvede.
- ***All Through the Night*** *(Sesta colonna,* 1942) di Vincent Sherman per *Warner Bros,* con Humphrey Bogart, Peter Lorre. Neanche i *gangster* americani possono accettare l'idea di essere governati da nazisti. Nei

dialoghi sono citati i campi di concentramento ed è pronunciato il nome di "Dachau".
- ***Lucky Jordan*** *(Il disertore,* 1943) di Frank Tuttle per *Paramount,* con Alan Ladd. Altro *gangster* patriottico.
- ***Bataan*** *(Idem,* 1943) di Tay Garnett per MGM, con Robert Taylor. Commando multietnico fa saltare ponte nelle Filippine.
- **Miss *V from Moscow*** *(L'ombra del Cremlino,* 1943) di Albert Herman per PRC. Una bella spia russa a Parigi si sostituisce a una spia tedesca. Agli inizi della Guerra Fredda il titolo è cambiato in ***Intrigue*** *in* ***Paris.***
- The Seventh Cross *(La settima croce,* 1943) di Fred Zinnemann per MGM, con Spencer Tracy, Agnes Moorehead. Prigioniero americano fugge da lager.
- ***Hitler's Madman*** (1943) di Douglas Sirk. Tedeschi sterminano gli abitanti di una cittadina cecoslovacca sospettati di aver collaborato all'attentato al governatore Reinhard Heydrich. Non distribuito in Europa.
- ***This Land is Mine*** *(Questa terra è mia,* 1943) di Jean Renoir per RKO, con Charles Laughton, Maureen O'Hara. Cittadini francesi resistono agli invasori. Il governo di Vichy non è citato.
- The Moon is Down *(La luna è tramontata,* 1943) di Irving Pichel per *20"' Century Fox,* con Lee J. Cobb. La resistenza passiva di un villaggio norvegese ha la meglio sulla tracotanza tedesca.
- ***Watch on the Rhine*** *(Quando il giorno verrà,* 1943) di Herman Shumlin per *Warner Bros,* con Bette Davis. Tratto da un testo teatrale di Lillian Hellman, sceneggiatura di Dashiell Hammet. Vicende di spie naziste a Washington prima delle ostilità.
- ***Destroyer*** *(Ombre sul mare,* 1943) di William A. Seiter per *Columbia,* con Edward G. Robinson e Glenn Ford. Comandante di una nave postale riesce a partecipare a un combattimento.
- ***Hangmen Also Die*** *(Anche i boia muoiono,* 1943) di Fritz Lang per *United Artists.* Bertolt Brecht collaborò alla sceneggiatura del film e alla colonna sonora, per

conto dell'amico Hanns Eisler, e si trattò dell'unico lavoro di Brecht a Hollywood. Sull'assassinio di Heydrich.
- *A* ***Guy*** *Named Joe (Joe il pilota,* 1943) di Victor Fleming per MGM, sceneggiatura di Dalton Trumbo, con Spencer Tracy. Joe è un pilota morto in azione la cui anima torna sulla terra per aiutare i piloti giovani - da notare che si tratta di piloti di bombardieri strategici.
- ***Keeper of the Flame*** *(Prigioniero di un segreto,* 1943) di George Cukor per MGM, con Spencer Tracy, Katharine Hepburn e Howard Da Silva.
- ***Air Force*** *(Arcipelago in fiamme,* 1943) di Howard Hawks per *Warner Bros,* con John Garfield. Vicende dell'equipaggio di una Fortezza Volante nel Pacifico.
- ***Destination Tokio*** *(Destinazione Tokio,* 1943) di Delmer Daves per *Warner Bros,* sceneggiatura di Albert Maltz, con Cary Grant e John Garfield. Un sottomarino americano effettua prospezioni sulle coste giapponesi per preparare gli attacchi dei bombardieri.
- ***Sahara*** *(Idem,* 1943) di Zoltan Korda per *Columbia,* sceneggiatura di J.H. Lawson, con Humphrey Bogart. Pattuglia alleata nel deserto africano.
- ***Hitler's Children*** (1943) di Edward Dmytryk. Gioventù tedesca indottrinata col lavaggio del cervello. Una giovane deve essere sterilizzata perché non è ariana. Non distribuito in Europa.
- ***Crash Dive*** *(Agguato sul fondo,* 1943) di Archie Mayo per *20th Century Fox,* con Tyrone Power, Anne Baxter. Marinai fra siluri e amori.
- ***The Cross of Lorraine*** *(La croce di Lorena,* 1943) di Tay Garnett per MGM, sceneggiatura di Ring Lardner Jr, con Gene Kelly. Prigionieri francesi in un lager.
- ***To Have and Have Not*** *(Acque del Sud,* 1944) di Howard Hawks per *Warner Bros,* con Humphrey Bogart e Laureen Bacali. La trama ricalca il precedente.
- ***The Story of Dr. Wassell*** *(La storia del dottor Wassell,* 1944) di Cedi B. De Mille per *Paramount,* con Gary Cooper. Già citato.

- ***The Keys of the Kingdom*** *(Le chiavi del Paradiso,* 1944) di John Stahl per *20th Century Fox,* con Gregory Peck. Sulla linea del precedente.
- ***The Hour before the Dawn*** *(Un 'ora prima dell 'alba,* 1944) di Frank Tuttle per *Paramount,* con Franchot Tone e Veronica Lake. Amore fra agente americano e spia tedesca.
- ***Wilson*** *(Idem,* 1944) di Henry King, con Alexander Knox e Charles Coburn. Una agiografia del presidente Woodrow Wilson.
- ***The Hitler Gang*** (1944) di John Farrow, con Robert Watson. Avvento al potere di Hitler. L'uomo è chiaramente un folle ed i capi del partito sono dei criminali comuni. Non distribuito in Europa.
- ***Lifeboat*** *(Prigionieri dell'oceano,* 1944) di Alfred Hitchcock **per** *20th Century Fox.* Vicende di naufraghi di una nave mercantile silurata dai tedeschi.
- ***Thirty Seconds Over Tokio*** *(Missione segreta,* 1944) di Mervyn Le Roy per MGM, sceneggiatura di Donald Trumbo, con Spencer Tracy e Van Johnson. Un pilota di bombardieri perde una gamba ma la moglie lo ama ancora viste le sue nobili azioni di guerra per la patria; si vedono dall'alto bombardamenti a tappeto sul Giappone, giustificati dalla protervia del nemico e dalla necessità di salvare la vita ai propri soldati; naturalmente non si vedono né si lasciano intuire gli effetti dei medesimi.
- ***The Fighting Seabees (I*** *conquistatori dei sette mari,* 1944) di Edward Ludwig per *Republic,* con John Wayne.
- ***Uncertain Glory*** *(Tre giorni di gloria,* 1944) di Raoul Walsh per *Warner Bros,* con Errol Flynn.
- *Tunisian Victory* (1944) di Frank Capra. Non distribuito in Italia.
- ***Back to Bataan*** *(Gli eroi del pacifico,* 1945) di Edward Dmytryk per RKO, con John Wayne. Qui soldati americani combattono assieme alla popolazione filippina contro l'invasore giapponese ed il film termina

con l'immagine di sciami di bombardieri diretti verso il nemico. Non v'è cenno della resistenza filippina - allora già pluridecennale - contro i padroni coloniali americani.

- ***They Were Expendable (I** sacrificati,* 1945) di John Ford per MGM, con John Wayne.

- ***Objective Burma!*** *(Obiettivo Burma!,* 1945) di Raoul Walsh, prodotto per *Warner Bros* da Lester Cole, che naturalmente eseguì anche la sceneggiatura, con Errol Flynn. Dei paracadutisti americani in Birmania sono salvati da bombardamenti a tappeto.

- ***Blood on the Sun*** *(Sangue sul sole,* 1945) di Frank Lloyd per **PRC,** sceneggiatura di Lester Cole, con James Cagney.

- ***A Walk in the Sun*** *(Salerno ora X,* 1945) di Lewis Milestone per *20th Century Fox,* con John Ireland, Richard Conte. Vicende di una pattuglia americana in Italia, con qualche complicazione psicologica prima dell'inevitabile vittoria finale.

- ***The Story of G.I. Joe (I** forzati della gloria,* 1945) di William Wellman per *United Artists,* con Robert Mitchum.

- ***Pride of the Marines*** *(C'è sempre un domani,* 1945) di Delmer Daves per *Warner Bros,* sceneggiatura di Albert Maltz, con John Garfield. Tratta di un *Marine* rimasto cieco nella guerra del pacifico.

- ***Cornered*** *(Missione di morte,* 1945) di Edward Dmytryk per RKO, con Dick Powell e Morris Carnowsky.

- ***God is My Co-Pilot*** *(Le tigri della Birmania,* 1945) di Robert Florey per *Warner Bros.* Vecchio pilota non accetta di essere escluso dal combattimento.

Alcuni film di propaganda mettevano in buona luce anche l'alleata Russia, il che nonostante le circostanze rimane un evento eccezionale per la storia americana. Si trattò di cinque lavori in tutto, criticati da settori dell'*establisment* sin dal loro

apparire:

- *The North Star (Fuoco a Oriente,* 1943) di Lewis Milestone per RKO. Tratta di vicende di partigiani russi contro i tedeschi; fu attaccato da William R. Hearst.
- *Tender Contrade (Eravamo tanto felici,* 1943) di Edward Dmytryk per RKO, sceneggiatura di Dalton Trumbo, con Ginger Rogers, Robert Ryan e Mady Christians. Narra della vita di alcune donne in una comune, mentre i mariti sono alla guerra.
- *Mission to Moscow* (1943) di Michael Curtiz per *Warner Bros.* Racconta la vera storia dell'Ambasciatore americano a Mosca Joseph Davies, che fa un'apparizione nel film come se stesso. Basato sull'omonimo libro autobiografico di Davies pubblicato nel 1941.
- *Song of Russia* (1943) di Gregory Ratoff (un regista nato in Russia) per MGM, sceneggiatura di Paul Jarrico, con Robert Taylor. Un direttore d'orchestra americano in Russia si innamora di una musicista russa.
- *Days of Glory (Tamara la figlia della steppa,* 1944) di Jacques Tourneur per RKO, con Gregory Peck. Storia d'amore fra un partigiano russo ed una ballerina del Bolscioi.

CAP. II
LA NAZIONALIZZAZIONE DI HOLLYWOOD: 1947-1953

La propaganda per la guerra fredda

Si è visto il senso della Guerra Fredda: rimediare alla disastrosa conclusione della Seconda Guerra Mondiale. Ma occorre dare un'idea precisa delle sue dimensioni e implicazioni. Fu una strategia enorme, planetaria, costituita da un intreccio di obiettivi e di metodi per raggiungerli, metodi che a loro volta operavano su più piani, raggiungevano più obiettivi contemporaneamente, ed erano sinergici fra loro. Non fu inventata in un giorno; diciamo che la sua elaborazione iniziò nel 1943, dopo la battaglia di Stalingrado, quando era certa la vittoria della Russia in Europa e dubbio l'esito della guerra contro il Giappone, e terminò compiutamente in tutti i suoi aspetti operativi nel 1953, quando fu istituita l'USIA. Dopo, la strategia fu solo applicata. L'obiettivo supremo era quello di sempre, e cioè la possibilità di sfruttare a piacimento le risorse naturali e commerciali della maggior parte possibile del mondo, secondo la patologia della psiche americana - l'insensata avidità - che non ha mai risparmiato le sue *elite* mercantili. Nel 1945, a guerra conclusa, la situazione era la seguente. C'era un insieme di problemi, di situazioni e di opportunità.

Innanzitutto c'era la Russia. Avendo conquistato l'Europa Orientale era divenuta la potenza dominante della terraferma europea e se non si fossero prese contromisure avrebbe

raccolto attorno a sé tutte le potenze locali formando così quel Super Blocco europeo continentale, dominatore sicuro delle risorse e dei traffici internazionali, da sempre temuto dalla Gran Bretagna e poi anche dagli Stati Uniti. La Russia quindi aveva messo piede in Manciuria, politicamente la regione chiave della Cina. In Manciuria era attivo un partito comunista locale e se questo aiutato dai russi avesse preso il sopravvento, tutta la Cina sarebbe diventata comunista e si sarebbe chiusa ai commerci internazionali privati, a cominciare da quelli degli americani, i "demoni bianchi". Una tale Cina avrebbe assunto il ruolo di potenza dominante dell'Estremo Oriente, avendo gli Stati Uniti messo fuori gioco il Giappone, ed avrebbe reso problematici i traffici internazionali privati in tutta la vasta, ricca ed enormemente popolata area.

Quindi c'era l'Europa Occidentale, quella "liberata" dall'occupazione o dalla minaccia di occupazione tedesca. Occorreva impedire che cadesse nella sfera di influenza russa. Inoltre occorreva approfittare dello stato di debolezza in cui si trovavano questi paesi europei per ottenere degli scopi precisi. Bisognava consolidarvicisi commercialmente, rendendoli dei buoni mercati per le proprie esportazioni. Bisognava cercare di scalzarli dalle loro colonie nel mondo e di subentrarvi in toto (coi propri metodi neo-coloniali); in subordine, non risultando ciò possibile, bisognava almeno cercare di affiancarli nello sfruttamento, di compartecipare. Infine bisognava fare in modo che la penetrazione commerciale di questi paesi europei Occidentali nel resto del mondo fosse la meno efficace possibile, per fare più spazio alle imprese americane. Tenuto conto - e Gran Bretagna e Stati Uniti *docent* - che le penetrazioni commerciali sono più facili quando si può mostrare e anche usare la propria forza militare in loco, ciò poteva essere ottenuto costringendo o persuadendo quei paesi a dotarsi di forze armate prevalentemente stanziali, con scarse capacità di proiettarsi in luoghi lontani, e cioè in pratica con

poche o punto portaerei, con pochi o punto bombardieri e altri aerei a lungo raggio, con poche truppe e mezzi da sbarco, e senza una catena efficiente di basi attorno al mondo.

Quindi c'era il resto del mondo. Qui occorreva approfittare delle enormi forze navali ed aeree e della catena di basi ereditate dalla guerra per cercare di neo-colonizzarne la maggior parte possibile, al solito scopo di fornire materie prime a prezzi irrisori e facili mercati di vendita alle proprie Multinazionali.

Gli americani si accinsero alla soluzione di tutti quei problemi. Ogni cosa sarebbe stata automaticamente ottenuta se la Russia fosse scomparsa. Gli Stati Uniti infatti sarebbero diventati i **padroni del mondo.** Così gli americani tentarono di approfittare del possesso allora esclusivo delle bombe atomiche per portare un attacco risolutivo alla Russia ma non ci riuscirono. Ciò fu sostanzialmente per colpa di Stalin, il *"pazzo paranoico"* che per la sua *"mania di segretezza patologica "* aveva avvolto la Russia in una coltre impenetrabile, quella *"cortina di ferro"* come la definì subito Churchill che bloccava anche le spie e i ricognitori. Stalin è in assoluto la figura più odiata e insieme più temuta dagli americani, di tutti i tempi.

Possiamo notare per inciso una rimarchevole costante americana, la prassi di definire come "pazzo" l'uomo-ostacolo di turno, si chiami Giorgio **III,** Hitler, Stalin, Castro, Ceausescu, Gheddafi, Komeini, Saddam Hussein e così via con un elenco davvero nutrito: si tratta sia di abc della propaganda - la demonizzazione dell'avversario - che di un lapsus freudiano di prima grandezza, forse troppo così per essere notato dagli specialisti.

Il tentativo di portare un attacco vincente alla Russia durò dal 1945 ai primi anni Cinquanta. Contestualmente, nella eventualità che tale attacco non fosse possibile, eventualità divenuta sempre più una certezza a partire dalla fine del 1949, quando si ebbe notizia del primo esperimento nucleare russo, si

cercava di mettere a fuoco delle politiche alternative nei vari scacchieri.

In Europa gli attriti con gli "alleati" russi erano iniziati nel 1944, nella Grecia che si era liberata dell'occupazione italo-tedesca, dove gli Stati Uniti aiutarono il governo nello scontro con gli ex partigiani, in maggioranza comunisti. Tale scontro si trasformò in una guerra civile nel 1947-1949 e gli Stati Uniti vi presero parte ancora più pesantemente. Nel 1949 per l'Europa Occidentale fu varato il Piano Marshall, ideato da quello stesso George Marshall che il 7 dicembre 1941 come Capo di Stato Maggiore aveva evitato di avvertire per tempo la base di Pearl Harbor, rendendosi così cosciente responsabile della morte di molti marinai, soldati e civili americani (le perdite furono di 2.300 uomini; non era difficile rimpiazzarli, come le navi perse). 11 Piano, che dal 1949 al 1952 pompò 12 miliardi di dollari in Europa, sotto forma generalmente di crediti agevolati o anche a fondo perduto per l'importazione di merci dagli Stati Uniti, aveva più scopi. 11 danneggiamento provocato nel tessuto economico civile dalla *Guerra per il Dopoguerra* aveva portato ad una diffusa miseria e ciò rischiava di far cadere i paesi europei Occidentali nell'orbita russa, tramite il rafforzamento dei loro partiti comunisti. Era una occasione per rimodernare il macchinario industriale statunitense esistente, mano a mano che quest'ultimo veniva mandato in Europa sotto forma di macchine utensili usate. Era anche una ottima occasione per fare propaganda sulle buoni intenzioni americane. Inoltre sarebbe servito per convincere i paesi europei Occidentali a riunirsi con gli Stati Uniti in una alleanza militare dichiaratamente antirussa, che si sarebbe chiamata NATO - *North Atlantic Treaty Organization.* Un incentivo era assolutamente necessario, dato che era chiaro come la Russia non avesse la minima intenzione di attaccare l'Europa Occidentale; in effetti avrebbe risposto alla NATO - quella sì un'organizzazione aggressiva - solo nel 1954, con il Patto di

Varsavia.

Anche la NATO aveva più scopi. Serviva a fare credere agli europei che la Russia costituisse una minaccia, e dalla quale si poteva essere difesi solo dagli Stati Uniti. Serviva ad introdurre in Europa molti ufficiali americani, sia militari che dei Servizi Segreti che governativi in generale, i quali sarebbero stati in contatto con i loro omologhi europei e sui quali avrebbero potuto esercitare un'influenza. Questa sarebbe servita a sua volta per influenzare i governi locali, allo scopo che fossero il più ben disposti possibile verso le Multinazionali statunitensi. Non erano esclusi i colpi di Stato allo scopo, come sarebbe capitato in Grecia nel 1969 e come si tentò di fare in Italia tramite un generale dei Carabinieri. In effetti la grande maggioranza dei colpi di Stato "americani" nel mondo è organizzata dal Pentagono, là dove è presente, e non dalla CIA come comunemente si crede. 1 militari americani, debitamente preparati in corsi di addestramento, giocavano sull'equivoco: attiravano nella loro orbita segmenti di destra, fascisti, facendo loro credere di avere gli stessi ideali e gli stessi interessi ed obiettivi nel combattere il "comunismo". Invece il concetto della dittatura dell'imprenditoriato non ha niente a che vedere con il fascismo, anzi è il suo opposto. Furono così create nei paesi europei Occidentali delle organizzazioni segrete e paramilitari, come la Gladio in Italia ad esempio, che ostensibilmente servivano per combattere il "comunismo" e che invece servivano per influenzare governi in modo che fossero ricettivi alle Multinazionali americane, o anche di ribaltare governi a tale scopo. Analoga metodologia fu adoperata in moltissime associazioni civili, di vario genere, culturale, scientifico, religioso, economico; in particolare fu usata la massoneria, che in certe logge, come la P2 ("Propaganda 2") in Italia, arrivò a reali livelli di pericolosità per le istituzioni.

Tale opera di influenza, e anche di sovversione, della NATO in Europa si sarebbe affinata e resa sempre più cosciente nel

tempo. Così come nel tempo, parallelamente con lo sviluppo tecnologico, si sarebbe affinato un altro scopo della NATO che era stato previsto sin dall'inizio: lo spionaggio industriale, bancario e commerciale in genere a favore delle Multinazionali statunitensi. È nel quadro della NATO infatti che la NSA tiene in Europa le sue stazioni di intercettazione elettronica e satellitare delle comunicazioni. La NSA è la *National Security Agency,* il Servizio Informazioni delle Forze Armate americane; negli anni Sessanta aveva più di 80.000 dipendenti, che ora dovrebbero aggirarsi sui 25.000. Da molti anni la più grande di queste stazioni di ascolto è nei pressi della cittadina di Menwith Hill, in Gran Bretagna: qui con la scusa di spiare le comunicazioni militari russe si intercettano le comunicazioni commerciali degli "alleati" europei. Ci sono utenze selezionate, di vertici ed uffici importanti di ministeri, grandi banche, industrie, istituti economici e scientifici, i cui numeri e codici sono raccolti dalla CIA, le cui comunicazioni sono tutte registrate e vagliate (ci sono raffinati automatismi, come ad esempio le *"passwords",* le "parole chiave", che variano a seconda dell'interesse del momento - possono essere "semi-conduttore", "metano", ecc - e che fanno scattare esami). Inoltre la NSA riesce ad "entrare" negli elaboratori di qualunque ente, pubblico o privato, e a registrarne gli archivi. Le informazioni utili sono passate senza fallo alle Multinazionali americane. A Pine Gap nell'Australia centrale c'è una analoga stazione che serve per il bacino del Pacifico. Tutto ciò è estremamente segreto, ma come si vede l'ho appena detto[1].

Infine la NATO serviva per indurre gli europei a consumare le risorse disponibili per la Difesa in forze armate di tipo

---

1 Tale informazione era già contenuta, con più dettagli, nel mio *Vecchi Trucchi* pubblicato nel 1991. Non mi risulta che alcun governo europeo Occidentale ne abbia tratto profitto, meno che mai quello italiano.

stanziale, adatte a reggere il fantomatico attacco russo via terra. Charles De Gaulle conosceva gli americani e a lui personalmente andò il merito di avere protetto la Francia dalla NATO, non avendola fatta partecipare all'Alleanza ed avendo invece sviluppato forze nucleari di dissuasione proprie (la *Force de frappe).* I suoi successori sembrarono dimenticare tale saggezza e portarono la Francia nella esiziale NATO; la *Force de frappe* comunque rimane e garantisce l'indipendenza del Paese.

In Estremo Oriente gli americani iniziarono la neo-colonizzazione dei paesi nei quali avevano basi militari, se già non erano in quello stato, come ad esempio le Filippine. Il Giappone era stato ricondotto allo stato medioevale dai bombardamenti e l'intendimento era che così rimanesse: il Piano Marshall non lo contemplò. La straordinaria vitalità giapponese ebbe comunque ragione di tutto ed il Paese si riprese industrialmente, anche se con ritardo rispetto all'Europa Occidentale. In Indocina i francesi avevano delle colonie - il Vietnam, il Laos e la Cambogia - che faticavano oramai a mantenere vista la situazione economica in patria e la presenza in loco di forti movimenti indipendentisti, e gli americani - spinti da alcune loro Multinazionali, specie del settore della gomma - si offersero di aiutarli nella repressione in cambio della compartecipazione allo sfruttamento economico. Tale politica, iniziata dal Presidente Truman nello stesso 1945, avrebbe portato in breve tempo alla guerra del Vietnam.

Naturalmente l'obiettivo più grande in Estremo Oriente era la Cina, dove le armi giapponesi regalate da Stalin a Lin Piao avevano conferito nuova efficacia alla fazione comunista di Mao Tze Tung, impegnata in una guerra civile a livello nazionale contro la fazione filo-americana di Chang Kai Shek. Gli americani si impegnarono in un disperato sforzo per fare vincere Chang, fornendogli tutto ciò che abbisognava e oltre, partecipando anche in combattimenti con truppe di terra ed in

innumerevole azioni aeree e navali, ma fu inutile: nel 1949 Mao vinse la guerra civile e la Cina diventò comunista. Gli americani trasbordarono i resti dell'esercito di Chang sull'isola di Taiwan, o Formosa, e lì diedero vita a ciò che secondo loro era la vera Cina. Fra le altre cose Formosa divenne una neo-colonia americana di prima grandezza, con tutti i più chiari sintomi del caso: governo dittatoriale ma con parvenze elettorali; repressioni quotidiane di polizia ed esercito; divieti di sciopero; mano libera alle Multinazionali statunitensi, compresa la totale immunità giudiziaria dei loro funzionari per pressoché qualunque reato, dalla pedofilia all'omicidio, se occasionale.

Resti dell'esercito di Chang intrappolati nel sud, per un totale di circa 2.000 uomini, furono fatti riparare nel Triangolo d'Oro, la zona distesa fra Birmania, Laos e Cambogia che dai tempi dell'Impero britannico in India fornisce il grosso della produzione mondiale di oppio, e a suo tempo del derivato eroina. Qui il Pentagono li aiutò ad impadronirsi del traffico, che da allora è da considerarsi a tutti gli effetti gestito direttamente dal governo degli Stati Uniti, come è tuttoggi. Tale gestione, cui fece seguito quella della cocaina prodotta in Sud America, è da me stata chiamata la *Strategia della Droga* del governo statunitense, ed ha vari scopi, ma sostanzialmente è strumentale alla creazione e alla conservazione di neo-colonie[2] (in breve molti militari, politici e poliziotti di molti Stati di basso livello vengono legati e premiati facendoli partecipare al traffico; Noriega di Panama era appunto uno di questi, che però poi cambiò idea). Per inciso si può notare come siano patetici i tanti che in Europa si occupano di traffico di droga, di recupero dei drogati, e così via; magari scrivono anche libri sull'argomento e tengono discorsi all'ONU. Parlano, parlano, e propongono soluzioni, ma di dove venga tale traffico ancora non l'hanno capito. Una situazione del tutto analoga a

---

2 **Vedi ancora** *Vecchi Trucchi,* pag. 191-223.

quella dei critici cinematografici. Dal 1945 gli americani avevano occupato la parte meridionale della Corea ed avevano a che fare con i russi attestati nella parte settentrionale; nel 1949 entrambi si accordarono di ritirarsi ma gli americani avevano già ridotto la Corea del Sud allo stato neo-coloniale e la volontà di mantenerla portò alla Guerra di Corea nel 1950. Nel resto del mondo si cercava di neo-colonizzare.

L'IMPERO DEL BENE CONTRO L'IMPERO DEL MALE.

C'era molta carne al fuoco nella Washington del dopoguerra dunque; c'erano azioni da condurre in ogni dove.. Occorreva però una *giustificazione* per tali attività planetarie, che avvenivano in ogni angolo del mondo e in gran parte sotto gli occhi dell'opinione pubblica internazionale, e dei vari governi. Non si poteva dire che il tutto era fatto solo per soddisfare gli appetiti delle Multinazionali di casa, delle organizzazioni commerciali private. Se lo si diceva il mondo si sarebbe opposto, e non si sarebbe più potuto farlo. Emerse così nel dopoguerra la politica, o strategia, della *Guerra Fredda:* la necessità del *contenimento* della Russia, e del comunismo. La *Guerra Fredda* era una mistificazione totale: non c'era niente da contenere, non c'era nessuna minaccia a nessuno. C'era solo una politica estera micidiale da mascherare. Essa si poggiava semplicemente su una favola, completamente inventata e senza nessuna base reale, ma organica ed esauriente - circolare, capace di dare una spiegazione per ogni cosa nella sua ottica. La favola era la seguente. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale si era costituita una entità mostruosa, l'URSS comunista del dittatore pazzo Yosip Stalin. Aveva una ideologia disumana, che era stata imposta da una cricca di intellettuali deviati, complice il naturale servilismo e vigliaccheria di quel popolo, e che non era in grado di far funzionare l'economia, condannando tutti alla miseria e all'infelicità; tale ideologia continuava a dominare solo grazie alla repressione poliziesca, e complice ancora il servilismo del popolo. Essa era quindi atea,

negatrice di Dio e fomentatrice di ogni immoralità, ad iniziare dalla promiscuità sessuale. Questa entità voleva aggredire e fagocitare tutto il mondo, giusto per renderlo uguale a se stessa e per farsene mantenere, iniziando dall'Europa Occidentale. Cos'era dunque questa entità? Era l'Impero del Male, come finalmente lo chiamò col suo nome Ronald Reagan l'8 marzo 1983 in un discorso tenuto ad Orlando, Florida. Disse Reagan: *"They preach the supremacy of the State, declare its onnipotence over individuai man, and predici its eventual domination of all peoples of the earth - they are the focus of evil in the modern world" "Essi [* i russi *] propugnano la supremazia dello Stato, la sua onnipotenza nei confronti dell'uomo individuale, e predicono la sua dominazione finale nei confronti di tutti i popoli della terra - essi sono il nucleo del male nel mondo moderno".*

A questa entità si opponevano gli Stati Uniti, giusto perché erano l'esatto opposto. Erano il paradiso della democrazia, della libertà, della religiosità, dell'opulenza diffusa. Avevano il possesso esclusivo delle bombe atomiche e godevano di una geografia favorevole, esaltata dalla presenza di una flotta strordinaria, ed avrebbero potuto tranquillamente disinteressarsi del resto del mondo, ma per generosità, per idealismo, si erano impegnati in una lotta senza quartiere contro l'Impero del Male, che li portava ad affrontarlo in ogni angolo del pianeta. Essi erano i *Grandi Anticomunisti Viscerali,* coloro che non potevano fare a meno di odiare il Male e di combatterlo concretamente, anche contro i propri interessi e anche al di la di ogni ragionevolezza; erano pazzi per il Bene, anzi isterici. In ciò non avevano vantaggi, ma solo spese in termini economici e di vite umane; chiedevano solo collaborazione a tutto il "mondo libero" nella titanica lotta, ma sommessamente, senza obbligare nessuno, essendo rassegnati a compiere tutto il lavoro anche da soli. Gli Stati Uniti erano dunque l'Impero del Bene.

Tutto qui. Il gioco era fatto. Ciò dava agli Stati Uniti la possibilità di fare ciò che era ritenuto necessario e utile per le loro mire di sfruttamento economico planetario senza che le medesime venissero alla luce. Prima fu giustificato in qualche modo il tentativo di portare un attacco nucleare alla Russia. Una giustificazione piena non era possibile: la Russia non aveva portato minacce di sorta, ed un attacco nucleare vi avrebbe provocato milioni e milioni di morti; ma gli americani se la cavarono con il loro anticomunismo viscerale, che evidentemente li aveva resi isterici, aveva obnubilato le loro capacità di discernimento. Quindi fu giustificata ciò che propriamente si chiama Guerra Fredda, e cioè l'ostilità incoercibile nei riguardi della Russia, con tutto quel che ne seguiva.

Era quest'ultimo - tutto quel che ne seguiva - ad interessare gli americani. Si creava una catena di basi militari ed una serie di alleanze militari, come la NATO, la CENTO, la SEATO, l'ASEAN, l'OAS, che servivano solo per controllare i paesi membri ed i limitrofi, per influenzarli ed eventualmente sovvertirli, se era possibile, per fare in modo che avessero governi succubi alle esigenze delle Multinazionali statunitensi, e in generale del *National Interest* americano, che per definizione è esclusivamente economico. Si è già detto che il Pentagono è il massimo strumento di sovvertimento per gli Stati Uniti. Quando emergevano tali attività si ammiccava alla necessità di "combattere il comunismo". Si appoggiavano ovunque bieche dittature non perché celavano sistemazioni neo-coloniali, ma perché almeno, si diceva, non erano comuniste e preservavano da quel pericolo. Si manipolavano elezioni, come fatto con quelle italiane del 1948, rimaste un caso da manuale per tutti gli studiosi del mondo (tranne gli italiani), e se scoperti c'era sempre un pericolosissimo partito comunista da bloccare. Si partecipava a campagne di *counterinsurgency* contro rivolte popolari in ogni angolo del

mondo, che protestavano contro lo sfruttamento economico e a favore della libertà di autodeterminazione, e si diceva che ciò era perché erano di ispirazione comunista. Quando chiaramente non erano tali, perché magari islamiche, si diceva che dietro c'era comunque il Cremlino. Si organizzavano corsi di addestramento per militari e poliziotti di paesi "amici" per renderli più efficienti nei confronti della minaccia comunista, e invece li si istruiva nella sovversione interna[3]. Si creava un apparato di *intelligence* all'estero di dimensioni gigantesche, la CIA, che alla metà degli anni Sessanta era arrivata ad avere circa 300.000 dipendenti sparsi in ogni angolo del mondo; la scusa era di contrastare il potentissimo KGB ma i veri scopi erano il sovvertimento e lo spionaggio civile a favore delle Multinazionali di casa, assieme alla NSA. In effetti il KGB in tutta la sua storia non ebbe mai più di 20.000 dipendenti, pochi dei quali all'estero (perché mandarne di più infatti se non c'erano esigenze di sovvertimento ma solo di raccolta di informazioni?). E così via. Con tale sistema durante l'epoca

---

3 Questi corsi di addestramento, tenuti alla *Army School of Americas* e in altri luoghi, avvenivano nel quadro del programma MAP - *Military Assistance Program,* iniziato alla fine degli anni '40. Si sa che dal 1951 al 1975 furono addestrati 71.651 militari, fra ufficiali e quadri, provenienti da tutti gli eserciti dell'America Latina ad eccezione del Messico e di Cuba, mentre dai primi anni '60 e sempre sino al 1975 furono addestrati 600.000 poliziotti provenienti dagli stessi paesi. In questo ultimo periodo parteciparono a corsi speciali del MAP tenuti nella *Canal Zone* di Panama almeno 170 elementi eccellenti, fra Capi di Stato, ministri, capi dell'Esercito e dei Servizi Segreti; fra loro anche Augusto Pinochet, che partecipò tre volte. Dopo il 1975, per via di un accorgimento messo in atto dal Congresso, tali numeri non poterono più essere rintracciati. Queste informazioni sono contenute in *Cry of the People* di Penny Lernoux, che è in bibliografia.

della Guerra Fredda gli Stati Uniti dilatarono il loro impero neo coloniale al massimo livello della loro storia, e quello era l'obiettivo.

Perché tutto ciò funzionasse occorreva che la favola che stava alla base della Guerra Fredda fosse credibile. Non basta dire: noi siamo buoni e loro cattivi; occorre offrire elementi concreti. La Russia doveva dunque essere credibile come Impero del Male e gli Stati Uniti dovevano essere credibili come Impero del Bene. La Russia fu resa credibile con le minacce di aggressione: dal 1945 ai primi anni '50 con un attacco nucleare diretto, e dopo con la catena di basi ed alleanze militari ostili dislocate ai suoi confini dagli Stati Uniti. La Russia si chiuse in se stessa e logicamente si armò, anche esagerando. Fece così il gioco degli americani. Quindi le alleanze militari che gli Stati Uniti costituivano per sovvertire i paesi membri servivano anche per la propria autogiustificazione, tramite l'armamento che imponevano alla Russia.

Quindi, naturalmente, ci fu l'azione della propaganda americana, che dipingeva l'URSS come lo spauracchio di tutti i tempi. Non c'erano solo i media americani impegnati in ciò. Il governo americano tramite mille canali, leciti e illeciti, come la preminenza nei campi editoriale, mediatico, culturale e scientifico mondiali, l'attività delle Chiese Protestanti americane, e l'azione di enti governativi tipo l'USIA, la CIA, il Pentagono, la AID *(Agency for International Development),* i *Peace Corps* e le Agenzie e le Ambasciate del Dipartimento di Stato, influenza decine di migliaia di media nel mondo, da pubblicazioni di fumetti e sportive a quotidiani nazionali e reti radio e televisive, e tutti furono fatti partecipare. È difficile immaginare l'enorme massa di artifici adoperati nei campi più impensabili per rendere credibile la favola dell'URSS - Impero del Male. Porto solo un piccolissimo esempio: la falsificazione delle carte geografiche. Il planisfero pubblicato dalla *National*

Geographic Society nel 1948, che fu utilizzato pari pari in una infinità di pubblicazioni specie nel "mondo libero", assegnava all'URSS dimensioni di ben il 66% più grandi del reale! Ciò per dare l'idea dell'incombente grande minaccia che gravava sul mondo. È vero che è difficile riportare su un piano sagome e dimensioni che giacciono su una sfera, ma una distorsione di tale entità può solo essere intenzionale. Il difetto fu corretto dalla *National Geographic Society* solo nel 1988, quando distribuì ai suoi 11 milioni di soci sparsi nel mondo un nuovo planisfero dove all'URSS era attribuita una superficie più realistica, e cioè di ben 18 milioni di miglia quadrate in meno rispetto alla precedente versione.

Bisognava quindi rendere credibili gli Stati Uniti come Impero del Bene. Essi si proponevano come i leader del mondo; non sarebbero stati accettati come tali se si fosse conosciuta la loro reale situazione in ogni aspetto, sociale, morale, religioso, politico, storico. Un'impresa apparentemente impossibile. I guai della realtà americana descritti addietro valgono per il momento attuale, ma erano decisamente circa gli stessi nel dopoguerra. Gli Stati Uniti inoltre sono un paese grande, abbastanza popolato e con centinaia di migliaia di contatti giornalieri privati con l'estero; in più ci sono molti immigrati, in regolare contatto con amici e parenti d'origine. Impossibile forse per un profano, ma non per degli specialisti. Il problema era l'idea che degli Stati Uniti ci si faceva all'estero, la loro immagine internazionale. Orbene, l'idea che ci si forma di un paese estero dipende esclusivamente da come lo presentano i media, dalle informazioni che ne giungono attraverso i canali statutari: libri, giornali, radio, televisione, cinema. Se per telefono un parente che abita negli Stati Uniti ci da un'informazione che contrasta con tutto ciò noi tendiamo a considerarla una eccezione, che non fa che confermare la regola dell'informazione ufficiale, statutaria, canonica, consolidata. Lo stesso se durante una vacanza negli Stati Uniti

vediamo cose che non ci aspettavamo. Marshall McLuhan diceva che "*Il mezzo è il messaggio",* ed intendeva esattamente questo: un messaggio che non giunge per un canale istituzionale è scartato a priori, anche se è sacrosanta verità al confronto di panzane cosmiche. Nell'informazione c'è quindi un *effetto massa:* si crede a ciò che dice il *grosso* degli organi di informazione e si tende a scartare opinioni isolate, che contrastano.

Il concetto fu dunque di curare l'immagine all'estero degli Stati Uniti. Doveva essere una immagine positiva, adatta ad un paese che si candida alla *leadership* del "mondo libero". Questa immagine non poteva corrispondere alla verità, ma la verità non poteva neanche ignorarla o stravolgerla completamente: doveva essere una operazione credibile. La costruzione doveva sempre partire dall'esistente, mettendolo in una luce favorevole. Dovevano essere ammessi difetti, ma in una ottica tale da renderli sempre perdonabili, e o passati o in via di soluzione; mai permanenti e definitivi. Essa doveva quindi riguardare ogni aspetto della entità americana, dalla sua storia alla sua società alla sua politica interna alla sua politica estera, perché tutto era interdipendente: una società proposta oggi non come perfetta, ma genuinamente democratica, onesta, bene intenzionata, non può avere commesso nel passato orrori di gruppo come il genocidio degli indiani e un ferocissimo schiavismo; non può avere condotto tante guerre sempre e solo per i soldi.

L'*establishment* americano aveva in fin dei conti sempre condotto un'operazione del genere a scopo interno, creando un insieme di false interpretazioni su fatti nodali da ripetere all'infinito sino a che non diventavano verità indiscusse: la guerra di indipendenza "popolare", gli indiani sparsi e selvaggi, il sistema politico assolutamente democratico, e così via; creando cioè tanti tasselli della Retorica di Stato. Ecco, ciò che bisognava fare era completare altri tasselli della Retorica di

Stato, e quindi presentare il tutto al mondo esterno. Il completamento riguardava due fatti nodali che non erano stati presi in considerazione sino allora dalla Retorica di Stato. Il primo era la situazione sociale interna, che andava descritta a tinte rosee, omettendo la miseria diffusa ed i conseguenti numerosi disagi. Sino allora ciò non era stato fatto dalla Retorica di Stato. La situazione reale era sotto gli occhi degli americani, che probabilmente avrebbero reagito con ilarità. Anche sarebbe stato difficile far collaborare i media, fra i quali era presente il *"muck racking",* e cioè la denuncia della miseria e dell'ingiustizia sociale; autori di grande successo come Lewis Sinclair, John Steinbeck, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Theodor Dreiser e diversi altri erano sensibili al tema e non avrebbero cambiato registro di propria iniziativa, mentre come visto pure Hollywood trattava l'argomento. Era sempre mancato un buon motivo che giustificasse quello che pareva uno sforzo preciso e che necessitava di adeguati strumenti, politici o legislativi che fossero. Il buon motivo era però arrivato ed occorreva provvedere. Il secondo era la funzione internazionale degli Stati Uniti, mai preso in considerazione prima perché non esistente. Ora invece si trattava di descrivere con forza gli scopi degli Stati Uniti nel mondo come quelli di una potenza disinteressata che a fini puramente ideali si impegnava in tutto il mondo.

Occorreva dunque proporre all'estero la Retorica di Stato, così completata ed aggiornata. Stabilito l'obiettivo bisognava procedere nella seguente maniera. Innanzitutto la medesima doveva essere la versione ufficiale all'interno, senza eccezioni significative, e cioè tenendo conto che il mezzo è il messaggio e dell'effetto massa. I mezzi mediatici, di qualunque tipo, fossero giornali, pubblicazioni di qualunque genere, dalle riviste ai romanzi ai trattati di storia e di politica, stazioni radio e televisive, film di Hollywood, dovevano adeguarsi. Ciò era fondamentale perché l'idea che all'estero ci si fa degli Stati

Uniti dipende in gran parte dal contenuto di prodotti culturali americani esportati: romanzi, saggi, trattati, riviste e periodici a diffusione internazionale (come *Playboy* e il *Reader's Digest* ad esempio), film, interviste a personaggi americani. In particolare era importante Hollywood, i cui film erano visti da milioni di persone nel mondo ogni giorno. Occorreva agevolare, anche finanziariamente, l'esportazione di quei prodotti mediatici che risultassero particolarmente adatti. Quindi occorreva che in ogni paese estero penetrabile ci fosse il massimo numero possibile di mezzi mediatici locali che accreditasse la medesima Retorica di Stato.

In altre parole si può dire che all'interno occorreva proseguire con lo spirito propagandistico del tempo di guerra, quando l'imperativo di non offrire appigli al nemico aveva fatto cessare anche il tradizionale *muck racking.* In pratica bisognava continuare la guerra, una necessità che conferma come la stessa non fosse stata affatto vinta, nonostante le celebrazioni pubbliche e internazionali. C'erano però delle differenze e delle difficoltà. La guerra per l'opinione pubblica interna e internazionale era finita e non si potevano effettuare mobilitazioni. Questa volta i veri obiettivi della propaganda erano noti solo ad una ristretta cerchia di persone, e perché la stessa fosse eseguita in maniera congruente ed efficace occorreva una guida dall'alto precisa e costante, *day by day* quasi. Gli Stati Uniti quindi non erano un paese totalitario tradizionale, dotati di un Ministero per la Cultura Popolare che con qualche velina potesse allineare tutti. Anche se ciò fosse stato, non si sarebbe potuto procedere in questo modo, perché la Retorica di Stato che si andava a propagandare prevedeva gli Stati Uniti paradiso della libertà.

Tutto ciò era nella mente dei vertici decisionali del Paese sin dal 1945, anche se probabilmente non con la chiarezza dell'esposizione precedente, che si venne delineando in tutte le sue implicazioni e metodologie nel corso di vari anni. Forse

Roosevelt, come lasciano intuire alcuni suoi discorsi sibillini, ci stava pensando già dalla conclusione della battaglia di Stalingrado. Il problema non era la diffusione di propaganda o di materiale culturale americano adatto all'estero; c'erano canali governativi per quello. Il problema era come fare con i propri media, come guidarli in precise direzioni senza avere a disposizione un Minculpop ed avendo invece un Primo Emendamento che prevede la libertà di stampa, di associazione, di espressione. Occorreva *convincerli.* Ma come? Era un problema realmente difficile e difatti fu risolto nel giro non di mesi, ma di anni. La soluzione venne gradualmente, quasi per caso, ed a proposito proprio di Hollywood.

L'Huac e Hollywood

Come visto nel 1930 il Congresso aveva cominciato a formare delle commissioni speciali per il controllo e la repressione del dissenso politico. Era cominciata una grande crisi economica, che avrebbe potuto dare luogo a una rivoluzione. Queste commissioni avevano ostensibilmente il compito di raccogliere dati e informazioni che potessero aiutare nella formulazione di nuove leggi, cosa che permetteva loro di convocare persone "informate sui fatti". Erano formate sia nell'ambito del Congresso federale di Washington che nell'ambito dei vari Congressi statali, in genere solo a livello della Camera dei Rappresentanti, o Deputati, l'*House of Representatives,* ma qualche volta replicando anche al livello del Senato, come in California. Come per tutte le commissioni la loro composizione subiva i cambiamenti portati dai rinnovi congressuali, che avvenivano ogni due anni, ed anche il loro nome era cambiato spesso. Figurò però subito il termine *"Un-American",* che fu sempre mantenuto. Con questo termine astuto si intendevano tutte le attività contrarie al sistema della dittatura dell'imprenditoriato, definito come il *modo americano di essere,* la *American Way.* Non si combattevano le ideologie

contrarie, come ad esempio il fascismo, il comunismo ed anche il parlamentarismo nella sua versione totalmente rappresentativa: c'era la libertà di opinione; si combattevano i nemici dell'americanicità. All'atto pratico vista la scarsa lucidità del fascismo americano, che spesso era reso strumentale al sistema, queste commissioni combattevano contro la propagazione del comunismo. In ciò continuavano quella tradizione di *"red baiting",* di "caccia ai rossi", che era iniziata negli Stati Uniti subito dopo la Rivoluzione d'Ottobre in Russia. Il comunismo non era nominalmente fuori legge, ma era estremamente impopolare, specie naturalmente nell'ambito dell'*establisment,* ed essere riconosciuti tali portava a persecuzioni pretestuose da parte degli organi pubblici, con il *New Deal* in genere solo a livello statale, e a persecuzioni spontanee da parte dell'*establishment,* magari sotto la forma di un datore di lavoro. Così queste commissioni, individuate associazioni comuniste ritenute pericolose, ciò che facevano non era altro che ottenere le prove che i membri erano iscritti al PCUSA e quindi additarli - tramite notizie o fughe pilotate di stampa - all'opinione pubblica: sarebbero stati puniti.

Le commissioni furono poco attive nei primi anni del *New Deal,* quando Roosevelt era impegnato a portare dalla sua parte gli intellettuali progressisti; cominciarono ad incidere a partire dal 1938, quando il pericolo di una rivoluzione era sventato e Roosevelt, che personalmente diede il via libera, pensava che era giunto il momento di frenare quegli intellettuali che si erano spinti troppo in là. Ciò che è importante osservare è che tali commissioni cercavano effettivamente dei *comunisti;* che il loro scopo era effettivamente di sventare la *"red menace",* la "minaccia rossa".

Gli ambienti cui più di frequente capitava di volgere l'attenzione erano i sindacati, in particolare il CIO, e Hollywood, che spiccava per via dell'azione propagandistica che faceva o che poteva fare. Le "inchieste" delle commissioni

sul CIO avrebbero portato alla estromissione di tutti i membri comunisti dall'organizzazione, che sarebbe stata completata nell'immediato dopoguerra. Le inchieste su alcuni esponenti ed associazioni di Hollywood avrebbero portato alla scoperta del sistema con cui si potevano convincere i media nazionali ad allinearsi alle esigenze del governo, alle esigenze della Guerra Fredda. Senza che nessuno, né amici né nemici, se ne accorgesse.

LA COMMISSIONE DIES.

Nel 1938 il nome della commissione a livello federale era già diventato *House of Representatives' Committee on Un-American Activities,* più semplicemente *House Committee on Un-American Activities* ("Comitato della Camera sulle Attività Non-Americane"), oppure *House UnAmerican Committee:* HUAC. Era però nota come "Commissione Dies", dal nome del suo presidente, il deputato Democratico del Texas Martin Dies. Dies si preoccupava dell'infiltrazione di elementi comunisti nel campo dei media, in particolare del cinema e del teatro. Gli era sospetto lo zelo antinazista (che dopo pochi anni si sarebbe dimostrato *anti litteram,* precursore per tutta la nazione) della *Hollywood Anti-Nazi League* e nel luglio del 1938 la accusò di essere una organizzazione collaterale del PCUSA, annunciando per il mese di settembre seguente l'arrivo a Hollywood di una sua commissione per indagare in merito, per prendere testimonianze. La ANL protestò con Roosevelt, che naturalmente accondiscese (gli premeva l'antinazísmo), e Dies cancellò la missione per *"mancanza di fondi e di tempo a disposizione della commissione".* Dopo poco riprese le indagini a Hollywood lasciando da parte l'antinazísmo e nell'agosto del 1939 riunì la sua commissione a San Francisco, dove convocò a testimoniare lo sceneggiatore Philip Dunne e gli attori James Cagney, Humphrey Bogart, Fredric March e Melvyn Douglas (attori che, come visto, avevano partecipato a film della vena realista). Douglas comunicò di non poter essere presente e fu

scusato senza difficoltà; Dunne, Cagney, Bogart e March si presentarono, dissero che non erano comunisti, e la seduta fu tolta. Non ci furono conseguenze o strascichi di sorta. Nel contempo Dies accusava il *Federai Theater* di mettere in scena lavori di propaganda comunista, ed in seguito ai suoi attacchi nello stesso 1939 il programma fu cancellato per sempre, con Franklin ed Eleanore Roosevelt pubblicamente dispiaciuti ma in privato consenzienti.

Ad un certo momento a Dies furono messi a disposizione due elementi che sapevano molte cose sul PCUSA di Hollywood, due infiltrati. Uno era tale John L. Leech, un agente dell'FBI che si era iscritto al partito nel 1931 e che ne era stato espulso nel 1937, essendo stato scoperto; l'altro tale William Ward Kimple, un agente della polizia di Los Angeles che era riuscito a rimanere iscritto dal 1928 sino a quel momento, il 1939. In base alle informazioni dei due Dies convocò a Los Angeles una ventina di operatori di Hollywood, fra i quali Franchot Tone, Lionel Stander e Jean Muir, e di nuovo Bogart, Cagney e March. La Muir non si presentò, e stranamente non fu preso alcun provvedimento. Gli altri si presentarono, dissero o ripeterono di non essere mai stati comunisti, come era nonostante le informazioni "esclusive" di Leech e Kimple, e Dies - uomo onesto - ne prese atto, comunicando alla stampa di non aver trovato comunisti. Ci fu l'eccezione di Lionel Stander, riconosciuto comunista come effettivamente era, ed additato al pubblico: fu immediatamente licenziato dagli *studios* della *Republic.asdagaranda*C'era un certo fermento attorno a Hollywood dunque, e si inserì anche l'HUAC dello Stato della California, che era presieduta dal deputato Jack Tenney. A partire dal 1941 la Commissione Tenney iniziò indagini per verificare il grado di "infiltrazione" di comunisti nell'industria del cinema. Tenney si preoccupava anche della conflittualità sindacale del settore, dal punto di vista delle case cinematografiche, e pensava che sarebbe stato

bello se se ne fosse potuto attribuire la causa ai comunisti. La sua commissione infatti si occupò del *Conference of Studio Union* (CSU), un sindacato nato in concorrenza con il moderato IATSE, con la scusa che era infiltrato da comunisti e convocò il suo presidente Herb Sorrel, effettivamente un marxista, subito dopo che aveva organizzato con successo uno sciopero di disegnatori contro la *Disney Production.* La Commissione Tenney continuò le sue indagini a Hollywood per tutto il tempo della guerra, sino al 1945. Essa fu incoraggiata anche da una parte del personale di Hollywood, ad esempio di quella che nel febbraio del 1944 aveva fondato la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPAPAI o MPA). Si trattava di cineasti preoccupati del clima di eccessiva simpatia che si stava creando attorno alla alleata Russia, che si concretizzava con la realizzazione di film aborriti come Song of Russia o Tender Comrade. Il primo presidente del MPAPAI fu il regista Sam Wood, un ultraconservatore; vice presidenti erano Walt Disney, Cedric Gibbons e Norman Taurog; tra i consiglieri figuravano tra gli altri gli sceneggiatori James K. McGuiness, Borden Chase, Bert Kalmar, Rupert Hughes, Fred Niblo Jr, Casey Robinson, Howard Emmettt Rogers e Morrie Ryskind, ed in seguito avrebbero ricoperto cariche gli attori Robert Taylor, Gary Cooper, John Wayne, Adolphe Menjou, Ward Bond, e Charles Coburn, ed il sindacalista dell'AFL Roy Brewer, che sarebbe diventato il presidente dello IATSE. Collaborò con Tenney probabilmente anche Ronald Reagan, che dal 1941 era diventato un informatore regolare dell'FBI (il suo codice era T-10). Nonostante ciò Tenney non riuscì a trovare comunisti in quantità significative a Hollywwod, né a creare dei "casi", come tentò di fare accusandoli di comunismo con Charles Chaplin, Fredric March, John Garfield, Edward G. Robinson e Frank Sinatra; c'erano si ad Hollywood alcuni notori comunisti, debitamente questionati più volte come J.H. Lawson, Herbert

Biberman e Lionel Stander, ma l'ambiente non si era scomposto.

I produttori non furono mai chiamati in causa né da Dies né da Tenney. Non erano contenti delle intromissioni di queste commissioni nel *business,* tuttavia non protestarono: sapevano che c'era qualche comunista nel loro ambiente, che magari era anche professionalmente utile, ma del quale eventualmente si sarebbe potuto fare a meno. Se il problema erano i comunisti, non c'era problema. Si erano invece allarmati di più con la sottocommissione di Nye e Clark, che aveva pubblicamente questionato non qualche elemento del personale, bensì il *contenuto ideologico* dei film, che dipendeva esclusivamente da loro. Era una critica politica pubblica al loro operato, e una minaccia alla loro indipendenza. Ciò significava infatti che le linee guida segretamente ma liberamente concordate con il governo tramite l'Associazione Produttori non avevano funzionato, almeno in quelle occasioni. Eppure le avevano rispettate.

In sostanza tutte queste iniziative dell'HUAC a Hollywood non portarono ad alcun risultato. Perché cercavano davvero i comunisti e solo i comunisti, che erano pochissimi, ininfluenti e non davano reale fastidio a nessuno. Tutto ciò aveva però portato esperienza nel trattare con Hollywood. Si era visto che i comunisti erano davvero pochi, però le indagini relative, con quelle notifiche di comparizione improvvise, portavano un certo scompiglio nell'ambiente. Soprattutto portavano scompiglio quando erano erratiche, immotivate, e riguardavano elementi assolutamente non comunisti. Tutti così ne erano spaventati perché temevano le conseguenze di un eventuale equivoco. Le conseguenze avrebbero potuto essere un *blacklisting* nei propri confronti. Il *blacklisting* - "inserimento in lista nera" - era un fenomeno sempre stato presente a Hollywood, come in tutti gli ambienti di lavoro americani; qui però era più grave, dato che tutto avveniva in una sola città

praticamente, dove i datori di lavoro si conoscevano tutti. Negli anni Venti a Hollywood c'era stato un *blacklisting* rovinoso, dovuto ad una campagna di stampa moralista innescata da alcuni scandali nell'ambiente delle *star.* Si poteva essere posti in lista nera perché si era scontentato un produttore, gli era stato fatto un torto, si era sbagliato un lavoro importante; dopo poteva essere difficile trovare ancora lavoro. Si poteva essere posti in lista nera anche per motivi politici. J.H. Lawson sostiene di essere stato posto in una specie di lista nera già sin dal 1936, anche se la stessa non funzionò troppo nei suoi riguardi. Durante le audizioni dell'HUAC dell'ottobre 1947 il produttore Jack Warner avrebbe rivelato di aver licenziato nel tempo 16 sceneggiatori perché sospettati comunisti. Come visto Lionel Stander era stato licenziato dalla *Republic* subito dopo il suo interrogatorio alla Commissione Dies: era stato posto in lista nera, o nella sua anticamera in attesa degli sviluppi della situazione. Nonostante ciò gli operatori di Hollywood non temevano troppo di essere posti in lista nera per le loro opinioni politiche: loro conoscevano i limiti e i produttori conoscevano loro, ed avevano già dimostrato di accettarli, anche quando sospettati di essere iscritti al PCUSA. Piuttosto, i produttori avrebbero potuto metterli in lista nera per evitare problemi, col governo o di altra natura. Ciò soprattutto se non erano delle "stelle" o elementi cui non si potesse comunque rinunciare a cuor leggero, e cioè senza contraccolpi al botteghino. Come con Lionel Stander.

Quindi si era visto che i produttori si erano preoccupati molto per le inchieste della sottocommissione Nye-Clark: non gradivano affatto intromissioni nel contenuto ideologico dei loro film, *una volta che erano stati fatti.* Ciò creava incertezza durante la produzione, col rischio che il film fosse accusato pubblicamente di qualche cosa e quindi boicottato dalla stampa e dal pubblico, magari tramite una delle tante associazioni spontanee che tenevano d'occhio il cinema, come *America*

First, Legion of Decency, Daughters of American Revolution, American Legion e così via con centinaia di altre.

Infine i film "interventisti" di ante-guerra ed i film di propaganda del periodo bellico avevano portato l'attenzione sul contenuto ideologico dei film. Si era visto quanto significativo potesse essere un film, quanti "messaggi" poteva contenere, che forza di persuasione e di influenza - che forza *politica* - rappresentasse.

In più nell'immediato dopoguerra, pure con le esigenze di propaganda mondiale che si stavano evidenziando in modo incalzante, Hollywood aveva ripreso la vena realista che era stata sospesa durante le ostilità. La tendenza era anche incoraggiata dall'esempio dei primi film del neo-realismo italiano, come gli straordinari *Roma città aperta* del 1945 e *Paisà* del 1946, entrambi del regista Roberto Rossellini, la cui validità fu immediatamente riconosciuta dai cineasti di Hollywood, compresi i produttori, che vedevano possibilità di cassetta nello stile. Erano stati così prodotti *Dillinger* nel 1945, *The Best Years of Our Lives* nel 1946, *Kiss of Death* nel 1947, e gli altri film già citati della vena realista con quegli anni di produzione.

Contemporaneamente i produttori, debitamente contattati tramite l'Associazione Produttori, non volevano uscire dalla logica dell'autoregolamentazione. Nel settembre del 1944 presidente della *Motion Picture Association of America* era stato nominato Eric Johnston[4] ed egli, secondo i desideri degli iscritti e le sue personali convinzioni, aveva costantemente

---

4 Eric Johnston era anche un esponente di primo piano dell'*establishment* americano. Possedeva quattro società elettriche a Seattle, di dove era originario. Durante la guerra era stato presidente della *U.S. Chamber of Commerce,* diventando familiare con l'ambiente politico di Washington, e quindi aveva fatto parte di una commissione del Dipartimento di Stato per la politica estera post bellica.

difeso questa linea nei confronti delle *avances* sempre più insistenti del governo. Uscirne per i produttori avrebbe significato niente di meno che perdere completamente la propria autonomia, diventare un apparato semi-governativo di propaganda, con in più il problema di doversi automantenere. Infatti, se non era sufficiente al governo l'autoregolamentazione, e cioè la fissazione di criteri generali da seguire per il contenuto ideologico rimanendo dopo di che assolutamente liberi di sviluppare temi in quell'ambito certi di non dover subire poi ritorsioni, allora significava che ogni progetto di film andava preventivamente sottoposto ad un qualche ente governativo, che magari avrebbe imposto varianti, nella trama, nel finale, anche nella scelta degli attori e dei registi. Molti progetti di film che secondo il loro giudizio avrebbero avuto ottime possibilità di successo commerciale avrebbero dovuto essere abbandonati.

L'HUAC DI JAMES PARNELL THOMAS.

Non posso dire con certezza a chi si debba la scoperta del formidabile artificio politico, ma vista la precisa ed inequivocabile logica del medesimo deve essersi trattato di una persona sola, in carne ed ossa; poi fu tacitamente capito ed approvato nell'ambiente di Washington. Potrebbe anche essersi trattato dello stesso James Parnell Thomas, il presidente dell'HUAC nel 1947. Sarebbe bello averne la prova, magari una lettera autografa e datata nella quale l'individuo racconta la sua idea per filo e per segno al Presidente Truman. Ma non è così che funziona la Storia: i protagonisti di grandi politiche, quelle che davvero cambiano le cose, non le mettono mai per iscritto, né probabilmente le raccontano viva voce a nessuno, perché così non funzionerebbero: le fanno. Ed è solo questo che ci lasciano, i fatti. La Storia non la si ricostruisce coi documenti, ma con la ragione che analizza i fatti e risale così alle motivazioni, applicando cioè il Principio di Nazareno: "L'albero si giudica dai suoi frutti".

Thomas dunque usò le inchieste dell'HUAC a Hollywood come mezzo per spaventare i produttori e indurli ad accettare le richieste del governo. Il pretesto era di cercare i comunisti infiltrati nell'ambiente del cinema, ma ampliando l'inchiesta al contenuto ideologico dei film, ostensibilmente allo scopo di cercare prove delle idee comuniste dei soggetti. In pratica Thomas univa le linee di indagine delle commissioni Dies e Nye-Clark. Egli convocava a "testimoniare" degli elementi di Hollywood e poi andava a sindacare i film ai quali avevano partecipato, nelle loro vesti, trovandovi elementi per la loro colpevolezza. Ad esempio si chiedeva come mai in ***The Best Years of Our Lives*** si era inserito un capitalista che negava un prestito ad un reduce. Thomas non attaccò mai frontalmente i produttori, benché tutti sapessero che i film erano unicamente fatti da loro: erano parte dell'intoccabile *establishment,* una parte che coi dovuti modi, col dovuto rispetto, andava convinta a sottomettersi alle superiori esigenze della categoria. Le inchieste dell'HUAC di Thomas a Hollywood non erano altro che un dialogo fra lui, e cioè il governo, e i produttori, che avveniva per interposta persona, sulla pelle di certo personale del cinema. Questo certo personale, sempre rimasto ignaro del vero senso della battaglia che apparentemente li vedeva come obiettivo, sarebbe stato sbranato con cinismo, sino a che i produttori non cedettero completamente.

Thomas era la punta di diamante, e forse l'ideatore, di una manovra governativa abbastanza corale, concertata. Prima che le sue udienze iniziassero infatti erano state compiute azioni per indebolire la resistenza dei produttori. Il governo gestiva le esportazioni nei paesi occupati, ed in vari altri, e fra le merci figuravano anche i film di Hollywood. In più occasioni fece capire a questa industria quanto importante fosse la sua collaborazione, e pretese di operare una selezione dei titoli esportati, andando così a discriminare fra le Case produttrici. Nel dopoguerra il governo francese pose limiti alle

importazioni dagli Stati Uniti, per sostenere il franco, e a lungo dovette chiedere Eric Johnston perché il governo esercitasse la sua influenza sui francesi per ottenere un'eccezione almeno per i film. Cosa che fu fatta. Il governo era ansioso di esportare film americani all'estero, però si faceva pregare; e ogni volta faceva notare come i produttori, in cambio, avrebbero almeno potuto realizzare pellicole più adatte a mostrare la "vera" immagine degli Stati Uniti, invece di quei tristi drammi di morti di fame, di carcerati con la palla al piede, di perseguitati dalla giustizia e di *gangster* per disperazione.

Ma soprattutto il governo si occupò di ridurre drasticamente l'indipendenza economica dei produttori in patria. Come visto le Case di produzione possedevano anche la maggioranza delle sale cinematografiche di prima visione del paese. Ciò significava un ritorno finanziario minimo garantito per ogni film, comunque scadente e mal riuscito. In pratica così i produttori potevano realizzare ciò che volevano, guidati dalle loro idee e dai loro "istinti", senza temere rifiuti dai gestori delle sale motivati da chissà quale motivo, magari dalle proteste della *Parents Teachers Association* del luogo. Nello stesso 1947 così vari tribunali, statali e federali, decretarono uno dopo l'altro che per via delle leggi anti trust le *Majors* dovevano liberarsi delle proprietà o comproprietà che avevano nelle catene di sale di proiezione. Nel contempo, con la scusa delle difficoltà economiche del dopoguerra, originate dall'inflazione e dalla fine delle remunerative commesse militari, i finanzieri della Costa Orientale cominciavano a rendere difficile la concessione di crediti per l'industria cinematografica.

La meccanica delle inchieste di J. Parnell Thomas confermò le motivazioni del governo. Il *pool* della commissione che conduceva gli interrogatori era formato da lui stesso e dai deputati Richard Vail, John McDowell e Richard Nixon. Nixon si era già pubblicamente chiesto che tipo di influenza avrebbe

potuto avere un film come ***The Grapes of Wrath*** sugli yugoslavi, che stavano decidendo proprio in quel periodo da che parte stare. Egli quindi già premeva per un controllo ideologico dei film a scopi di politica estera. Ai primi del 1947 Thomas annunciò che l'HUAC avrebbe quanto prima condotto investigazioni sulla presenza di comunisti a Hollywood. Nel maggio pose i quartieri generali a Los Angeles, presso il Biltmore Hotel, e convocò a testimoniare 14 elementi del cinema. Erano tutti elementi favorevoli alla Commissione, ed infatti appartenevano alla *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals,* la MPAPAI; c'erano fra loro Robert Taylor, Adolphe Menjou, James McGuiness, Rupert Hughes, Richard Arlen, il regista Leo McCarey. Questi dissero che, si, c'erano molti comunisti nell'ambiente e che la Commissione doveva continuare il suo lavoro meritorio. Fecero dei nomi, dei quali Thomas si mostrava sorpreso e avido... Fu anche sentito segretamente il produttore Jack Warner, che in tale occasione parlò del suo licenziamento per motivi politici di 16 sceneggiatori, che nominò. Certamente furono contattati anche altri produttori. Dopo poche audizioni Thomas lasciò improvvisamente Los Angeles per recarsi a Washington, come avesse scoperto chissà quali abomini, lasciando sul posto personale dell'HUAC e agenti dell'FBI per continuare le indagini. L'ambiente era preoccupato e in fermento, e lo lasciò ribollire. Stava mostrando lui ai grandi specialisti di Hollywood come si creava davvero un film.

Thomas stabilì un'altra tornata di audizioni per il mese di ottobre, da tenersi però questa volta a Washington. La stampa era stata avvertita ed era in attesa. Il 21 settembre aveva fatto spedire 41 mandati di comparizione per l'occasione. Riguardavano 17 elementi sicuramente favorevoli alla Commissione, come quelli di Los Angeles; 19 sicuramente ostili, perché progressisti, libertari o proprio comunisti; ed infine 5 elementi la cui scelta era significativa per altri versi. I

convocati favorevoli erano: il regista Sam Wood; il produttore Walt Disney; gli attori Robert Taylor, Gary Cooper, Ronald Reagan, Robert Montgomery, George Murphy, Adolphe Menjou; gli sceneggiatori Ayn Rand, John Moffit, Rupert Hughes, James McGuiness, Morrie Ryskind, Fred Niblo, Richard Macaulay, Lela Rogers (madre di Ginger); e il sindacalista giallo Roy Brewer. Gli ostili erano: i registi Edward Dmytryk, Adrian Scott, Lewis Milestone, Irving Pichel; gli sceneggiatori John Howard Lawson, Alvah Cecil Bessie, Herbert J. Biberman, Lester Cole, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Ring Lardner Jr, Dalton Trumbo, Waldo Salt, Howard Koch, Robert Rossen, Larry Parks, Richard Collins, Gordon Kahn; e il commediografo Bertolt Brecht. Erano quindi stati convocati Eric Johnston, presidente dell'Associazione Produttori; i produttori Jack Warner, Louis B. Mayer e Dore Schary; e Emmett Lavery, allora il presidente del *Screen Writers Guild,* il sindacato degli sceneggiatori. Degli ultimi cinque personaggi non era questionata la fede anticomunista, esattamente come per i primi diciannove. Lavery era stato convocato perché era il rappresentante ufficiale degli sceneggiatori, la categoria più messa in dubbio. Gli altri erano i leader del gruppo di maggioranza dei produttori, che era ostile alla Commissione perché aveva capito dove quella o voleva o in ogni caso avrebbe finito per andare a parare, ed erano stati convocati a scopo sia intimidatorio che di trattativa. Una minoranza di produttori invece era sempre stata favorevole ad un maggior controllo governativo su Hollywood, magari perché pensava che così avrebbe avuto vantaggi sul fronte sindacale, come era appunto il caso di Walt Disney. Era stato spedito un mandato di comparizione anche a Charles Chaplin, che aveva protestato a vari livelli e infine aveva mandato il seguente telegramma: *"Non sono comunista, non mi sono mai iscritto ad alcun partito o organizzazione in vita mia".* La Commissione lo esonerò dal presentarsi. Ciò nonostante che

poco prima il senatore Rankin aveva chiesto in Congresso l'approvazione di una legge per espellere Chaplin dagli Stati Uniti e per proibire tutti i suoi film.

I progressisti di Hollywood erano scandalizzati: come si permetteva questa commissione di convocare cittadini per chiedere loro se erano o erano mai stati comunisti? C'era il Primo Emendamento che garantiva la libertà di opinione! di riunione! di espressione! di stampa! di parola! In più per porre tale domanda incostituzionale questi cittadini erano obbligati a spostarsi da una costa all'altra del paese, a spese loro. Sembrava tutta una enormità. Nello stesso settembre a Hollywood fu formato il *Committee for the First Amendment* (CFA, "Comitato per il Primo Emendamento"), con lo scopo di denunciare pubblicamente il sopruso: il democratico popolo americano avrebbe messo a posto le cose. I promotori furono lo sceneggiatorte Philip Dunne, l'attore Alexander Knox e i registi William Wyler e John Huston, assistiti dal regista Anatole Litvak, dal produttore Joseph Sistrom, dall'addetto stampa David Hopkins, dallo sceneggiatore Julius Epstein e dall'attore Shepperd Strudwick. Contribuirono con sovvenzioni, in genere modeste - il che era già significativo della preoccupazione della categoria nonostante i proclami di resistenza, i produttori Walter Wanger, Fred Kohlmar, Pandro S. Berman, Sam Zimbalist, Samuel Briskin, Joseph Pasternak, William Goetz, Arthur Hornblow Jr e Jerry Wald. Fecero parte del CFA, fra le centinaia di altri, fra cui naturalmente una marea di sceneggiatori, il produttore David Selznick, i registi Billy Wílder, Elia Kazan e George Stevens; i musicisti Ira Gershwin, Benny Goodman e Leonard Bernstein; lo scrittore Thomas Mann; il cantante Frank Sinatra; gli attori Humphrey Bogart, Laureen Bacali, Gregory Peck, Danny Kaye, Kirk Douglas, Melvyn Douglas, Edward G. Robinson, Gene Kelly, Judy Garland, Rita Hayworth, Henry Fonda, Burt Lancaster, Robert Ryan, Richard Conte, Sterling Hayden, June Havoc, Marsha

Hunt, Jane Wyatt, Fredric March, Katharine Hepburn, Myrna Loy, Richard Rogers, Moss Hart. Parteciparono anche i senatori del Congresso Pepper, Taylor, Elmer Thomas e Kilgore, mentre personalità di vari campi manifestarono la loro solidarietà. Il Comitato tenne una grande manifestazione allo Stirine Auditorium di Hollywood, cui parteciparono circa 7.000 persone, ed organizzò una trasmissione radio, intitolata *Hollywood Fights Back* ("Hollywood contrattacca").

Ciò che era temuto, più che l'epurazione di qualche comunista, che tutti in fin dei conti sin dall'inizio erano disposti a sacrificare (il CFA si era pubblicamente dichiarato anticomunista), era l'imposizione ai produttori di un sistema forse permanente di *blacklisting,* che avrebbe portato alla conformità ideologica del settore, ad una cinematografia di regime; ciò avrebbe reso molto meno appagante lavorare nel settore. Dichiarazioni rilasciate in quelle occasioni mostrano che alcuni personaggi si erano resi conto del pericolo. William Wyler disse ad esempio: *"Oggi non mi permetterebbero più di fare* I migliori anni della nostra vita. *Questo è il risultato diretto dell'attività della Commissione".* Frank Sinatra afferrò forse completamente il problema e fu anche profetico: *"Una volta soffocato il cinema, quanto ci metterà la Commissione a imbavagliare i microfoni della radio?".* Decine di membri del CFA noleggiarono un aereo ed andarono a Washington, facendo alcune tappe intermedie per tenere arringhe di fronte sempre ad un folto pubblico, che accorreva per vedere le "stelle di Hollywood". Avevano intenzione di assistere fra il pubblico all'interrogatorio del primo teste in lista, che era Eric Johnston, e mostrare la solidarietà di tutto l'ambiente per le posizioni della maggioranza dei produttori.

Ebbero delle sorprese. Appena arrivati, il tempo di vedere che aria tirava a Washington e David O. Selznick, importante produttore, si dissociava dal CFA. Quindi ebbero modo di sperimentare la cattiva fede di Thomas: come primo teste

invece di Johnston chiamò John Howard Lawson, noto comunista, e ciò mise in cattiva luce il Comitato, che sembrava andato là per difendere un comunista. Thomas divenne padrone del campo e iniziò il suo *show* in un'aula gremita di pubblico, giornalisti, microfoni, cineprese, e le prime telecamere.

I produttori furono questionati circa il contenuto ideologico di alcuni loro film, in particolare di quelli "filorussi" del tempo di guerra, come *Mission to Moscow* di Warner e *Song of Russia* di Mayer. A Warner si chiese perché non aveva mai prodotto anche dei film anticomunisti oltre che filorussi: aveva una propensione? Thomas era più accorto di Nixon e si guardò bene dall'accennare ai film della vena realista di anteguerra. Si chiese infine ai produttori cosa facevano per combattere contro l'infiltrazione di elementi comunisti nella loro sensibile industria, una cosa sulla cui necesssità, vista la situazione internazionale, nessuno nutriva dubbi non è vero? Il primo produttore questionato fu appunto Jack Warner, il più esposto per via della sua produzione durante il *New Deal* e per via del tremendo *Mission to Moscow.* Disse che le domande di assunzione alla *Warner Bros* prevedevano la compilazione di un questionario dove c'era la specifica domanda: *"E' membro di qualsiasi partito, organizzazione, gruppo o setta, alleati di un paese o governo straniero?".* Quindi ripetè quanto aveva detto nel colloquio segreto di maggio, e cioè il licenziamento di alcuni sceneggiatori perché ritenuti comunisti, dei quali fece i nomi (cambiandone però alcuni rispetto alla deposizione segreta). Non si sa quanto tale ammissione, rinfacciatagli poi mille volte dal CFA, fosse il frutto di dabbenaggine, di timore di essere accusato di comunismo, o di accordi precedenti; fatto sta che era proprio ciò che voleva Thomas, offrendogli il destro per introdurre l'argomento delle liste nere. Egli così chiese a tutti i produttori interrogati se ritenessero tale mezzo ideoneo. Nessuno si dichiarò favorevole, neanche Warner, ma era ormai chiaro cosa voleva Thomas per allentare la presa su

Hollywood.

Fu poi il turno dei testimoni favorevoli alla Commissione, quasi tutti aderenti alla MPAPAI. Il regista Sam Wood disse che nei film di Hollywood c'erano troppi banchieri cattivi e politici disonesti e in tale modo *«il pubblico si sarebbe convinto che il sistema americano era sbagliato"*. Robert Taylor disse di aver personalmente già preso la decisione di non partecipare a film cui collaboravano persone da lui sospettate di comunismo. Lo sceneggiatore Ryskind fece notare che il personale comunista di Hollywood, che ora si lamentava tanto, aveva già una sua lista nera nei confronti di elementi opposti (Leni Riefensthal avrebbe potuto confermare). Robert Montgomery, George Murphy e Ronald Reagan, capi del *Screen Actors Guild,* rivelarono i loro sforzi per tenere lontani i comunisti dal sindacato attori. Lela Rogers confidò di impedire alla figlia di prendere parte a certi film (evidentemente *Tender Contrade* le era sfuggito). Walt Disney accusò i comunisti per gli scioperi che aveva subito, dovuti invece alla sua esosità.

Importante per l'andamento dell'inchiesta fu la deposizione della scrittrice-sceneggiatrice Ayn Rand (Alicia Rosenbaum). Disse che in tempo di guerra erano effettivamente stati prodotti dei film che contenevano vera propaganda comunista. Fece l'esempio dell'*incipit* di *Song of Russia,* dove inno e bandiera americani si dissolvono in masse e bandiere sovietiche: *"Suggerisce letteralmente e tecnicamente che è opportuno per l'inno americano dissolversi nel sovietico"*. Nel film quindi si vedevano strade russe pulite, gente felice e bambini sorridenti. Tuttora tali affermazioni della Rand fanno sorridere i critici italiani per la loro apparente puerilità, frutto di sciocco anticomunismo viscerale. Invece la Rand era padrona delle tecniche di propaganda subliminale ed aveva afferrato l'importanza di quelle scene.

Ayn Rand aveva anche capito il vero obiettivo dell'HUAC: non trovare i comunisti di Hollywood, ma assicurare una

filmografia che presentasse una immagine artificiosa della realtà americana, per supportare la politica estera. In breve tempo avrebbe infatti preparato, in accordo con l'MPAPAI e probabilmente con lo stesso Thomas, un importante documento, distribuito sotto la forma di *pamphlet* col titolo *Screen Guide far Americans* ("Guida allo schermo per americani"). Ostensibilmente diretto ai suoi colleghi sceneggiatori, cui suggeriva consigli per il loro lavoro, era invece pensato per i produttori, cui forniva dei criteri da seguire per il contenuto ideologico dei film, i criteri che oramai imponevano i tempi (e cioè Thomas, il governo). Conteneva principi di questo genere[5]:

"Non insultare il Sistema della Libera Impresa"
"Non insultare il Successo"
"Non insultare i Capitalisti"
"Non deificare l'Uomo Comune"
. *"Non glorificare il Collettivo"*
"Non glorificare il Fallimento"

Il libello serviva a condurre le trattative coi produttori in termini chiari. Più tardi sarebbe stato incorporato dall'USIA, aiutandone a definire le *guidelines* per il settore del cinema. Seguì quindi l'audizione dei 19 testimoni "ostili", come erano strati definiti dalla stampa. Ne furono interrogati solo 11, perché ad un certo momento Thomas sospese le udienze. Si trattò di Bertolt Brecht, del regista Edward Dmytryk, e degli sceneggiatori J.H. Lawson, Alvah Bessie, Herbert Biberman, Ring Lardner Jr, Donald Trumbo, Adrian Scott, Albert Maltz, Samuel Ornitz e Lester Cole. Brecht disse, dato che lo volevano sapere, di non essere né di essere mai stato iscritto ad

---

5 L'unica fonte americana sull'opuscolo di Ayn Rand è *Report on Blacklisting: The Movies dì James Cogley;* The Fund for the Republic, New York, 1956.

un partito comunista, che era la verità. Dopo l'interrogatorio capì il grossolano errore compiuto anni prima: fuggendo dal nazismo, in cerca della Libertà era andato negli... Stati Uniti. Lasciò senza commenti e per sempre il Paese e si trasferì nella Germania Orientale: dittatura per dittatura tanto valeva scegliere la meno nociva, stando nel contempo a casa. Il suo destino si divise così da quello degli altri, chiamati da allora dalla stampa *The Hollywood Ten,* i Dieci di Hollywood.

L'interrogatorio dei Dieci si svolse in maniera brutale, da inquisizione, o da processo staliniano. Volevano leggere delle dichiarazioni, ma Thomas li zittiva a colpi di martelletto; se non cessavano li faceva portare fuori dall'aula a forza, come capitato con Lawson e Lardner. L'unica cosa che Thomas voleva sapere da loro era se erano o erano mai stati comunisti, rispondendo con un sì o un no. La loro linea era - ovviamente - di ricordare l'esistenza del Primo Emendamento, in base al quale non potevano essere questionati sulle loro opinioni politiche, ma Thomas diceva che una mancata risposta costituiva un oltraggio al Congresso, di cui la Commissione faceva parte, che avrebbe comportato una pena carceraria. I Dieci dunque rifiutarono di rispondere a quella domanda e furono deferiti per vilipendio al Congresso. Dopo varie condanne e ricorsi alla fine sarebbero tutti stati condannati dalla Corte Suprema ad un anno di carcere e ad una ammenda di 1.000 dollari, pena dimezzata per Dmytryk e Biberman. Scontarono la pena mediamente a partire dal 1950.

Thomas non era un uomo cattivo; sapeva che si trattava di sacrificare uomini che non erano colpevoli di niente per ottenere obiettivi politici, e voleva fare il minimo danno possibile. Gli piaceva operare su alti livelli, sugli schemi politici, ingannando le persone, non massacrandole. Era così abile negli schemi da non resistere alla tentazione di truffare anche per danaro. Dopo qualche anno sarebbe incappato infatti in una condanna per peculato e l'avrebbe scontata al *Federal*

Correctional Institution di Danbury, in Connecticut, dove, ironia della sorte, fra i carcerati c'erano Lester Cole e Ring Lardner Jr. L'*establishment* non lo salvò, nonostante i grandi meriti dal suo punto di vista; ha i suoi meccanismi, ed inoltre era uno *stunt* propagandistico di prim'ordine: le inchieste dell'HUAC erano state il frutto di un sistema legalistico e imparziale e non di un sistema dittatoriale. Ma peggio per gli Stati Uniti, perché Thomas sarebbe stato un eccellente Presidente. Così, appena Eric Johnston gli disse - naturalmente in segreto - che i produttori erano disposti a trattare sulla possibilità di istituire quelle liste nere che avevano escluso negli interrogatori pubblici, Thomas interruppe le audizioni dei testimoni ostili, per non rovinare altra gente che non c'entrava nulla.

Dopo il loro interrogatorio, e mentre Thomas proseguiva nello spettacolo incontrando sempre più il consenso dell'opinione pubblica, i produttori non avevano mai cessato di consultarsi fra loro, con Johnston e coi politici di Washington coi quali avevano contatti personali. I termini della questione erano oramai chiari: il governo aveva intenzione di portare lo scompiglio nell'ambiente sino a che i produttori non si fossero allineati, adottando liste nere per far vedere che il problema erano i comunisti e seguendo invece i criteri esposti da Ayn Rand, che con la lotta al comunismo non c'entravano niente. La pressione esercitata dal governo era molto forte e minacciava l'esistenza stessa del *business,* almeno così come era strutturato: erano già state scorporate le catene di sale dalle Case di produzione; c'era il problema dell'esportazione dei film; c'era il problema del credito: proprio in quei giorni i rappresentanti di Wall Street avevano detto che sarebbe stato difficile per loro continuare a finanziare un'industria che causava tanto scandalo nell'opinione pubblica. Del resto anche accettare le *avances* di Thomas comportava sacrifici finanziari: come aveva detto Wyler un film come ***The Best** Years of **Our***

Lives non si sarebbe più potuto fare, ma si era trattato anche di un grande successo commerciale, e si potevano fare altri esempi. Si doveva rinunciare ad un filone remunerativo, apprezzato dal pubblico, e che all'estero invece stavano sfruttando, come mostrava il successo internazionale del neorealismo italiano. I produttori avrebbero perso pubblico anche nel mercato interno, che correva il rischio di essere conquistato da produzioni straniere.

Ci fu dunque una trattativa con Thomas e le parti si accordarono nel seguente modo. I produttori avrebbero pubblicamente adottato le liste nere, e conformato il contenuto ideologico dei film ai criteri di Ayn Rand, ma questo senza dirlo. In cambio Thomas assicurò l'appoggio del governo per la penetrazione commerciale all'estero e contemporaneamente protezione del mercato interno dalla produzione straniera. Thomas era ansioso di fare quest'ultima concessione: non piegava certo la cinematografia nazionale alle esigenze della propaganda di Stato per poi lasciare il pubblico di casa in balia di produzioni estere. Ciò sarebbe stato ottenuto "convincendo" le Case di distribuzione a immettere pochi film esteri sul mercato statunitense; soprattutto convincendole a presentare i film stranieri nella loro versione originale, non doppiati, se non in rari casi e per film che sembrassero in tutto e per tutto delle produzioni nazionali. Tali film inoltre avrebbero dovuto circolare di norma solo nel circuito del *cinema d'essay* e nelle sale di qualche *campus* universitario: circa nessuno li avrebbe visti e si sarebbe potuto dire che i film stranieri non erano *vietati* negli USA. Lo stesso sbarramento ai film non americani - e cioè essenzialmente europei - si sarebbe cercato di ottenere per i mercati interni dei paesi esteri più controllati, e cioè delle neo-colonie statunitensi, a cominciare dai paesi dell'America Centrale e del Pacifico. Il credito sarebbe tornato a fluire, in dipendenza dei buoni esiti della normalizzazione.

I produttori erano rimasti in un vago disagio: sembravano

ancora in un regime di autoregolamentazione, magari con specifiche più precisate per il campo politico, ma da una parte non c'era un organismo istituzionale che potesse dare un *imprimatur* preventivo ad un soggetto e dall'altra sembrava che errori o differenze di interpretazione da parte dei produttori avessero da allora in poi conseguenze esiziali.

LA DICHIARAZIONE DEL WALDORF.

Thomas chiuse ufficialmente le audizioni dell'HUAC nei primi di novembre, apparentemente avendo ottenuto solo il rinvio a giudizio per vilipendio del Congresso di dieci elementi di Hollywood con ogni probabilità comunisti. Si lasciò passare un po' di tempo e quindi il 24 e 25 novembre 1947 i produttori si riunirono al Waldorf Astoria di New York e ostensibilmente in quell'occasione decisero di adottare le liste nere, pur alla presenza di una certa opposizione interna, che forse ci sarà anche stata: i giornali riferirono che Walter Wanger, Samuel Goldwyn e Dore Schary acconsentirono molto a malincuore. Il 3 dicembre resero pubblica la loro decisione consegnando ai giornali la cosiddetta e famosissima Dichiarazione del Waldorf *(Waldorf Statement),* che è qui di seguito riportata.

> "*I membri dell'Associazione produttori cinematografici deplorano il comportamento dei dieci cineasti hollywoodiani che sono stati incriminati per oltraggio. Non vogliamo pregiudicare i loro diritti legali, ma con le azioni commesse questi uomini hanno danneggiato i loro datori di lavoro e compromesso l'interesse che l'industria cinematografica aveva per la loro collaborazione. D'ora in poi provvederemo quindi a licenziare o a sollevare dall'incarico senza indennità quelli di loro che lavorano alle nostre dipendenze e non riassumeremo alcuno dei dieci incriminati sino a che non saranno assolti o scagionati dall 'accusa di vilipendio e non dichiareranno sotto giuramento di non essere comunisti. Siamo ugualmente disposti a prendere*

severi provvedimenti nei confronti della più ampia fascia di elementi sovversivi e antipatriottici che si presuma esistere a Hollywood. Non assumeremo alcuna persona che ci risulti essere comunista o membro di qualsiasi gruppo o partito che si proponga di rovesciare, con la forza o altri metodi illegali e incostituzionali, il governo degli Stati Uniti. Nel perseguire questa linea non ci lasceremo sviare da isterismi o da intimidazioni da qualunque parte provengano. Non abbiamo difficoltà ad ammettere che tale linea comporta alcuni rischi e pericoli: c'è il pericolo di colpire degli innocenti; c'è il rischio di creare un 'atmosfera di paura. E il nostro lavoro artistico non può esprimersi al suo meglio in un tale clima. Ci impegnamo allora a fare in modo che i rischi, i pericoli e i timori connessi con la nostra azione siano quanto possibile evitati. Per questo rivolgiamo un appello alle organizzazioni sindacali di Hollywood perché collaborino con noi al fine di eliminare i sovversivi che si annnidano tra di noi, di proteggere gli innocenti e salvaguardare così la libertà di parola e di espressione cinematografica da ogni pericolo che le minacci. Fortunatamente nessuna opera sovversiva o non-americana è apparsa sinora sugli schermi"

La penultima frase è interessante. Dice: prima eliminiamo chi non la pensa in un certo modo, e poi diamo ogni libertà di espressione ai restanti, così la libertà di espressione è garantita.

Le liste nere non provocarono danni palpabili a troppe persone. Furono posti in lista nera, e cioè nominalmente esclusi da ogni forma di occupazione nell'ambiente del cinema, i Dieci e gli altri otto testimoni ostili che non erano stati interrogati, ed i loro parenti stretti ed eventuali collaboratori. Questi furono tutti licenziati dalle Case per cui lavoravano - la MGM, la RKO, la *Warner Bros,* la *Universal* e così via -, od i loro contratti furono rescissi. I Dieci come visto nel 1950 finirono

anche in carcere. Furono poi compilate delle liste "grigie", che comprendevano un centinaio di elementi sospetti e dei quali era bene servirsi solo in caso di necessità. Erano alcuni membri del CFA, alcuni che avevano firmato petizioni in favore dei Dieci, alcuni che si erano fatti notare in qualche modo per la loro posizione contraria all'HUAC; pochi erano o erano mai stati comunisti. Queste liste nere e grigie non furono applicate con zelo eccessivo. I Diciotto in genere continuarono a fare il loro lavoro cinematografico celati dietro pseudonimi, o prestanomi, ed a paga più che dimezzata; ciò era noto a tutti e soprattutto i piccoli produttori indipendenti ricorrevano ai loro servigi, per risparmiare sui costi. Le liste ebbero però l'effetto di spaventare gli elementi progressisti e fecero cessare le loro critiche al contenuto ideologico dei film che venivano prodotti, che era sempre meno rappresentativo della realtà americana, sempre più conforme al *Screen Guide for Americans.*

L'ERA MCCARTHY.

Le cose sarebbero peggiorate di molto con l'*Era McCarthy. E'* così chiamato il periodo di clamorose persecuzioni interne che interessò gli Stati Uniti dal 1950 al 1956, e che prende il nome dal senatore del Wisconsin Joseph McCarthy, la sua anima dal 1952 al 1954, il momento più virulento. La dinamica dell'*Era* fu semplice. Nel novembre del 1949 giunse notizia negli Stati Uniti del primo esperimento nucleare russo (avvenuto il 23 settembre). Ciò significava che con ogni probabilità - benché si continuasse a provarci ancora per qualche anno - era fallito il tentativo di un attacco nucleare alla Russia. La Russia era là per rimanere dunque. L'*establishment* era furioso: il sogno accarezzato di divenire i padroni del mondo grazie alle bombe atomiche era quasi sicuramente svanito. Inoltre erano capitati dei grandi rovesci: nel 1948 i comunisti avevano preso il potere in Cecoslovacchia; c'era stato nello stesso anno il blocco di Berlino; soprattutto nel 1949 Mao aveva vinto la guerra civile. Occorreva mettere in scena la

commedia della Guerra Fredda, dare corpo materiale a livello mondiale alla favola dell'Impero del Bene e dell'Impero del Male. Perché la commedia riuscisse tutto il Paese doveva collaborare; non una voce si doveva levare per dire o per lasciare intuire che si trattava di una menzogna. Tutti gli americani dovevano diventare anticomunisti viscerali, altrimenti si sarebbe capito che si trattava solo di un film.

In pratica bisognava irrigimentare il Paese ancora di più di quanto pure già non fosse, eliminare ogni voce ed ogni espressione contraria, in ogni campo, ed imporre la conformità ideologica. E cioè la Retorica di Stato, come veniva proposta dal governo, che ora vi comprendeva anche gli orpelli della Guerra Fredda. Il fine ultimo di tutto era sempre la propaganda menzognera che occorreva fare a livello mondiale. In effetti nel 1948 il Congresso approvò lo *Smith-Mundt Act,* una legge che autorizzava il governo a diffondere notizie all'estero e nel contempo proibiva che le medesime venissero *"disseminated within the United States, its territories and possessions",* e cioè "diffuse negli Stati Uniti o nei suoi territori e possedimenti". Era chiaro perché le notizie propagate all'estero non dovevano essere ascoltate in patria: molte riguardavano gli Stati Uniti e gli abitanti si sarebbero resi conto delle mistificazioni. Nel 1950 la Corte Suprema confermò la costituzionalità della legge, che è certamente ancora valida, come le altre di presso citate.

C'era sempre il Primo Emendamento, ma le inchieste dell'HUAC di Thomas a Hollywood avevano indicato la strada. Occorreva solo estenderle in ogni settore, sempre con la scusa di cercare dei comunisti, interrogarne con grande pubblicità dei componenti e provocare la formazione "spontanea" di liste nere; l'omogeneità era ottenuta. Congresso e Corte Suprema fecero la loro parte nel conferire pubblica pericolosità ai "comunisti". Nel 1950 il Congresso approvò il *McCarran Internai Security Act,* che permetteva la schedatura di

comunisti o persone ritenute comunque pericolose da parte della Commissione di controllo delle attività sovversive, e prevedeva la possibilità di dichiarare periodi di emergenza durante i quali potevano essere effettuati arresti a discrezione. Nel 1954 fu approvato il *Communist Control Act,* che perfezionava il precedente. La Corte Suprema li dichiarò validi, come aveva fatto per lo *Smith-Mundt Act* del 1948 **e** per il *Taft-Hartley Act* del 1947 che metteva fuori legge gli scioperi.

Furono così indagati dall'HUAC tutti i settori che avevano rilevanza culturale: scuola e università, stampa, associazioni di scrittori, Clero, mondo dello sport, dipendenti pubblici in genere, branche del governo, ricerca scientifica, teatro, radio e televisione (nel 1951 già una famiglia americana su tre aveva il televisore). Si colse l'occasione per eseguire delle punizioni: furono inquisiti funzionari del Dipartimento di Stato, come Alger Hiss ad esempio, perché il Dipartimento era ritenuto in realtà colpevole di indecisione nei riguardi della Russia, ed elementi del settore della ricerca nucleare perché evidentemente qualcuno aveva passato segreti ai russi (furono arrestati per spionaggio e nel 1953 sentenziati i coniugi Julius ed Ethel Rosemberg; diversi scienziati nucleari americani passarono segreti ai russi, compreso Robert Oppenheimer: temevano - a ragione - il possesso esclusivo di tali armi da parte di un *establishment* riconosciuto come estremamente pericoloso per il mondo. Questo non fu il caso di Edward Teller). Migliaia di persone persero così il lavoro, ed alcune centinaia furono incarcerate, in genere per brevi periodi; per tutte ci furono le *hate campaigns* dei vicini, degli ex colleghi di lavoro, degli insegnanti dei figli ed anche dei loro compagni di scuola (ci furono casi di genitori proscritti che pagarono i compagni di classe dei propri figli perché non li tormentassero). Molti furono i suicidi.

Hollywood non fu risparmiata: si indagò ancora sul suo personale, a sprazzi ma per tutto il periodo. Era un settore

importante, il più potente mezzo con cui convogliare l'immagine voluta dell'America nel mondo. L'uniformizzazione concordata da Thomas con i produttori era stata da subito molto efficace, però non perfetta. Dopo la Dichiarazione del Waldorf erano stati prodotti alcuni film che non erano in linea con quanto desiderato. Niente critica sociale alla ***Modem Times*** o alla ***The Grapes of Wrath*** per carità; quella era stata chiaramente esclusa dalla *Screen Guide far Americans.* Però questi film trattavano dei temi umani in modo verosimile, realistico - e non c'era ottimismo in loro, non c'era il lieto fine. ***The Snake Pit*** di Anatole Litvak, uscito nel 1948, ad esempio descriveva in tale modo la vita in un manicomio; ***The Boy With Green Hair*** di Joseph Losey, sempre uscito nel 1948 (a colori), mostrava una società insensibile e crudele, incapace di capire; ***Pinky*** di Elia Kazan del 1949 e ***Intruder in the Dust*** di Clarence Brown sempre del 1949 sembravano voler cominciare a parlare del problema della segregazione razziale; e così via con una dozzina di titoli che vedremo nella filmografia post 1947. Inoltre non bisogna dimenticare la preoccupazione dell'HUAC di rendere credibile il suo scopo di individuare comunisti. Agli occhi dell'opinione pubblica le indagini del 1947 avevano portato alla individuazione a conti fatti di soli 18 comunisti: troppo pochi. Nuove inchieste a Hollywood dunque. Che furono ben più distruttive delle precedenti: fu questo il periodo ricordato nella storia del cinema col nome di *Hollywood Witch Hunt* (la "Caccia alle streghe di Hollywood"), il periodo degli interrogatori assurdi, delle carcerazioni di personaggi eccellenti, delle *hate campaigns* popolari, delle fughe all'estero, delle grandi liste nere, dei prestanome, dei suicidi.

Le inchieste a Hollywood ricominciarono nel 1951. Questa volta erano dirette solo alle persone, senza tirare in ballo il contenuto ideologico dei film (i produttori si erano allineati nel 1947 e non andavano importunati). Visto che appellandosi al

Primo Emendamento era garantito un anno di carcere questa volta i testimoni ostili ricorsero al Quinto, che permette di non rispondere a domande che possano incriminare. Inutile. Nixon, ancora membro dell'HUAC, disse ad un testimone: *"E' chiaro, penso, che lei non si appellerebbe al Quinto Emendamento se fosse innocente".* Chi si appellava al Quinto era quindi additato come colpevole all'opinione pubblica, ed era proprio questa la pena che si voleva comminare. Ma non serve addentrarsi nelle tecnicalità dei processi: andavano fatti e avrebbero avuto gli esiti prestabiliti, qualunque fossero state le leggi scritte e le obiezioni della difesa.

Inizialmente furono convocati 90 elementi, già bollati come comunisti. Alcuni dei convocati fuggirono subito all'estero: fra loro Ben Barzman, John Brighi, Gordon Kahn, Donald O. Stewart, Jean Butler. I produttori anticiparono che avrebbero licenziato e quindi posto in lista nera coloro che fossero ricorsi al Quinto Emendamento. La maggioranza dei convocati fu ostile alla Commissione; circa un terzo si dichiarò "pentito" ed ansioso di collaborare, facendo nomi di altri comunisti dell'ambiente. Fra i pentiti furono notevoli i casi di Edward Dmytryk, Frank Tuttle, Elia Kazan (che più tardi avrebbe fatto il nome dell'amico Arthur Miller), Richard Collins, Larry Parks, Clifford Odetts, Sterling Hayden (che fece anche il nome della sua amante), Martin Berkeley (che fece 155 nomi). Ai pentiti che non ricordavano abbastanza nomi da denunciare venivano sottoposte delle liste già preparate, che erano da leggere. Furono denunciati fra gli altri Dashiell Hammett, Jules Dassin, Joris Ivens, Joseph Losey, Sonja Dahl, George Sklar, Morris Carnovsky, Abe Burrows, Gordon Kahn, Arnaud D'Usseau, Guy Endore, Ian McLellan Hunter, Dorothy Parker, John Wexley. Stranamente gli ultimi cinque non furono mai convocati dall'HUAC, benché almeno Guy Endore fosse un notorio comunista. Fra i testimoni ostili figurarono gli attori Howard Da Silva, Zero Mostel, Lionel Stander, Kim Hunter,

Art Smith, John Garfield, Anne Revere; gli sceneggiatori Lillian Hellman, Bess Taffel, Paul Jarrico, Abraham Polonsky, Carl Foreman, Waldo Salt; il regista John Berry. Figurarono tutti nell'elenco di 324 nomi da porre in lista nera che l'HUAC avrebbe pubblicato nel 1952; erano comunque già stati licenziati dai loro datori di lavoro subito dopo l'interrogatorio. I produttori, per stare sul sicuro, ampliavano le liste nere ufficiali con altri nomi, di loro conoscenza o forniti da agenzie specializzate che erano sorte, costituite da noti agenti dell'FBI che dicevano di essersi dimessi. Attorno a queste si formavano *vox populi* ben più vaste liste grigie, con nomi ricavati da rapporti di parentela, di amicizia o di lavoro con proscritti, da *cast* di film sospetti, da elenchi di sottoscrittori di petizioni anti HUAC anche di anni prima, da dicerie, invidie personali e pure invenzioni.

Ci furono così in tutto il periodo persecuzioni generalizzate, sia pubbliche che private. Fritz Lang fu costretto a sospendere l'attività per molti anni, come vari altri nomi importanti. Lester Cole trovò un impiego come magazziniere.

Sidney Buchman, che era stato l'assistente del produttore Harry Cohn della *Columbia,* gestì un parcheggio a Hollywood. Alvah Bessie fece il tecnico delle luci in un night di San Francisco. Robert Lees fece il cameriere, Fred Rinaldo il giornalaio, Alfred Levitt il fotografo, Edward Huebsch il riparatore TV. Chi potè fuggì all'estero, chi in Francia, chi in Inghilterra, chi in Messico: fra questi Jules Dassin, John Huston, Orson Welles, Joseph Losey, Sam Wanamaker, John Berry, Paul Jarrico, Carl Foreman, Michael Wilson, Cyril Enfield. Nel 1952 anche Charles Chaplin, cui era stato revocato il permesso di soggiorno (era inglese) e che stava per essere convocato dalla Commissione, abbandonò gli Stati Uniti, stabilendosi in Svizzera. Nel 1956, quando comunque le inchieste stavano per finire, l'HUAC si premunì di ritirare preventivamente il passaporto ai convocati: troppe persone

importanti fuggivano all'estero, andando a raccontare una immagine degli Stati Uniti che contraddiva clamorosamente quella proposta dalla propaganda.

Alcuni personaggi noti a livello mondiale furono condannati a pene detentive. Lo scrittore Dashiell Hammett rifiutò ostentatamente di rispondere alla Commissione, sino a che questa non gli chiese se riconosceva la sigla "D.H." in calce a un documento*: "I can answer that"* rispose Hammett, *"two letters of the alphabef* ("Questo ve lo posso anche dire: due lettere dell'alfabeto"). Scontò un anno di carcere. Poi non lavorò più per molto tempo, come la sua compagna Lillian Hellman. Anche il commediografo Arthur Miller si comportò da testimone ostile e fu condannato ad un anno, che evitò di scontare fortunosamente. Molte furono le morti premature dovute allo stress: riconosciute quelle di John Garfield, Edward G. Bromberg, Gordon Kahn, Canada Lee, Mady Christians. Philip Loeb e Madelyne Dmytryk, la moglie di Edward, si uccisero al pari di vari personaggi meno noti.

Molte associazioni private americane partecipavano alle persecuzioni con *hate campaigns* anche a livello nazionale. La *American Legion,* una organizzazione patriottica con 2.800.000 iscritti, più di un milione di simpatizzanti e più di 17.000 sedi sparse in tutto il Paese, aveva proprie liste di proscrizione e picchettava le sale dove erano proiettati film alla cui realizzazione avevano collaborato elementi sospetti; anche Judy Garland fu boicottata. Ce ne erano poi centinaia di altre, come la *Wage Earners* ("Quelli che si guadagnano la pagnotta"), le *Parents-Teachers Association* di ogni località, le *Daughters of the American Revolution, America First, Knights of Columbus,* il *Ku Klux Klan,* i sindacati gialli come l'AFL, le singole parrocchie e così via.

Gli effetti punitivi personali dell'Era *McCarthy* terminarono solo attorno al 1970, quando chi aveva conservato forma psichica e voglia di tornare alla vecchia professione potè farlo,

benché non tutti i datori di lavoro fossero disposti a correre un rischio pure diventato minimo. Così nel 1969 Waldo Salt tornò alla sceneggiatura con ***Midnight*** *Cowboy (Un uomo da marciapiede)* realizzato da John Schlesinger per *United Artists,* con Jon Voight. Abraham Polonsky sceneggiò nel 1969 ***Madigan*** *(Squadra omicidi, sparate a vista)* di Don Siegel per *Universal.* Walter Bernstein nel 1971 potè sceneggiare ***The Molly Maguires*** *(I cospiratori)* di Martin Ritt per *Paramount;* poi nel 1976 sceneggiò anche un film sulla caccia alle streghe a Hollywood, ***The Front*** *(Il prestanome),* sempre di Martin Ritt per *Columbia.* Bess Taffel invece, che all'epoca della prima convocazione dell'HUAC aveva vent'anni ed una davvero promettente carriera innanzi, non riprese mai il suo lavoro; fu un esempio notevole di coerenza ed onestà intellettuale, un esempio da ricordare.

Molti degli attori non tornarono più sul set, come Anne Revere ad esempio, premio Oscar nel 1944 per ***National Velvet*** *(Gran Premio)* di Clarence Brown per MGM, con la giovane Liz Taylor. Marsha Hunt tornò nel 1971 con il film ***Johnny Got His Gun*** *(E Johnny prese il fucile),* ricavato da un romanzo di Dalton Trumbo e diretto e prodotto dallo stesso per *World Enterteinment;* non è un film così esplosivo come si potrebbe immaginare dall'identità del produttore: è solo una generica benché accorata accusa contro la guerra. Quindi Donald Trumbo firmò nel 1973 la sceneggiatura di ***Papillon*** *(Idem)* di Franklin J. Schaffner per produzioni associate, con Steve McQueen. Come sceneggiatore Trumbo, che era quotatissimo, non aveva mai smesso di lavorare, facendolo tramite prestanomi ed a *cachet* dimezzato; ad esempio aveva sceneggiato *Exodus (Idem)* del 1960, di Otto Preminger per *Warner Bros,* con Paul Newman, Eva Marie Saint, Lee J. Cobb. Nei primi Settanta anche Lionel Stander potè riprendere a lavorare, ma solo in Italia. C'è da dire che la CIA e l'USIA cercarono di impedire il lavoro nel settore anche agli espatriati,

per quanto possibile. John Berry ad esempio eseguì diverse sceneggiature in Francia, ma usando uno pseudonimo. Le persecuzioni furono invece risparmiate ai convocati dell'HUAC che fecero pubblica ammenda degli errori passati, e che lo fecero in modo convincente, rivelando il nome di altri elementi comunisti dell'ambiente. Anzi per alcuni di questi la carriera divenne più facile e remunerativa; si potrebbero citare i casi di Elia Kazan, Edward Dmytryk, Frank Tuttle, Lucilie Ball, Lee J. Cobb, Larry Parks, Lloyd Bridges, Martin Berkeley, Richard Collins, Meta Reis Rosenberg, Melvyn Levy, Isobel Lennart.

Una breve osservazione. Negli Stati Uniti le strutture familiari non sono tali per cui un individuo in difficoltà possa ricadere sulla famiglia di origine; bisogna arrangiarsi, sempre. Così essere posto in lista nera, senza possibilità di fare il proprio lavoro, significa in genere dover accettare lavori umilianti e sottopagati. Sono condanne "bianche", che il sistema americano ha sempre dispensato largamente, in genere con motivazioni politiche e con vari vantaggi: non figurano nelle statistiche; non fanno cattiva pubblicità al Paese; non costano niente all'erario; sono estremamente punitive. Verrebbe da pensare che i regimi dittatoriali che incarcerano i dissenzienti sono quasi più umani, oltre che certamente meno ipocriti: almeno li sfamano.

Il tutto era per la Guerra Fredda, e più precisamente per la propaganda che occorreva fare all'estero per condurla a buon fine. Dei pochi comunisti che c'erano - a Hollywood, nelle scuole, al Dipartimento di Stato, nell'amministrazione pubblica e così via - non importava niente a nessuno, né a Thomas, né a Nixon, né a McCarthy, né a Truman o a Eisenhower. Sapevano che erano pochi e ininfluenti. La "caccia ai comunisti" era il pretesto per uniformare tutto quanto scaturiva dalle attività quotidiane e diventava informazione pubblica. A quanto pare nessuno si accorse allora del trucco, tanto meno le vittime dell'HUAC. E così è a tuttoggi, dove per quanto ne so gli

studiosi di ogni paese continuano ad attribuire le persecuzioni dell'Ero *McCarthy* all'isteria anticomunista che aveva preso gli americani, a cominciare dai loro vertici politici. I vertici politici americani non sono mai stati isterici ed hanno sempre operato freddamente per la convenienza dell'*establishment;* così non fosse, gli Stati Uniti non sarebbero arrivati alla posizione internazionale di oggi nonostante siano sempre stati privi di Forze Armate all'altezza, ed abbiano in effetti perso tutti i grandi conflitti che si potevano risolvere solo con le forze di terra. Tali vertici sono invece astuti, tanto di più degli studiosi esteri, e con un grande talento nella recitazione, nel darla a bere; si tratta in effetti delle più salienti caratteristiche psicologiche nazionali americane.

Per quanto riguarda le vittime di Hollywood solo alcuni si avvicinarono alla verità. Il regista Martin Ritt così scrisse negli anni Settanta a proposito delle inchieste dell'HUAC a Hollywood[6]: *"Credo che tutto sia cominciato con la seconda guerra mondiale. Nel momento in cui gli eserciti di URSS e Stati Uniti si erano incontrati in Germania la guerra fredda era già cominciata. In Inghilterra Churchill aveva già cominciato a parlare contro l'Unione Sovietica. Cosicché il governo americano, cercando di approfondire e rafforzare la guerra fredda, doveva attaccare quegli elementi che avrebbero potuto alzare la voce contro di ciò".* Ben Barzman ha sempre detto che secondo lui lo scopo dell'HUAC era di interrompere il filone realistico di Hollywood, al fine di controllo politico interno, e gli sono sfuggite le implicazioni sul piano della propaganda all'estero, il punto principale. Herbert Biberman scrisse negli anni Sessanta[7]: *"L'accusa che vi fosse una infiltrazione comunista a Hollywood non era un incidente, o*

---

6 *Paranoia Paradise* di Martin Ritt; rivista *Films and Filming* del marzo 1977.

7 *Jail, Freedom and the Screenwriter Profession* di H. Biberman; rivista *Film Comment.* n° 4, 1965.

un'idea malvagia di quel briccone di Parnell Thomas. Era un'accusa che tornava utile nel rimettere in sesto l'immagine del paese di fronte a se stesso, un ritorno al normale antagonismo internazionale per ottenere una fetta maggiore di preda di guerra"

L'United States Information Agency

La manovra dunque riuscì. Alla fine ci si rese conto che occorreva una entità centrale che presiedesse alla propaganda americana all'estero. Si trattava di controllare l'informazione che nasceva negli Stati Uniti, così uniformata ma "spontanea" e quindi con dei difetti, e di integrarla con altra appositamente prodotta. Quindi occorreva convogliare il tutto all'estero nei dovuti ed efficaci modi. All'estero bisognava coordinare tale informazione con quella prodotta, controllata e diffusa dalla CIA, la *Central Intelligence Agency,* che era stata istituita nel 1947 sull'impianto dell'OSS *(Office of Strategic Services,* il servizio segreto militare del periodo di guerra, mai smantellato). La CIA si occupava essenzialmente di spionaggio politico e di sovversioni, di neo-colonizzazioni, ed un suo normale strumento operativo era la propalazione di notizie false, sia sul "nemico" che sugli Stati Uniti, oltre che naturalmente su tante altre cose. Tale propaganda della CIA andava anche controllata, supportata e resa il più possibile omogenea con quella che proveniva dagli Stati Uniti. In poche parole occorreva una entità responsabile dell'immagine estera degli Stati Uniti, cui facessero capo tutte le attività controllabili dal governo americano che contribuivano a formarla. Niente di più logico: gli Stati Uniti in fondo non sono una nazione, ma giusto una azienda privata di dimensioni abnormi e con un proprio esercito, e le occorreva un Ufficio Pubbliche Relazioni centralizzato.

Il 1° agosto ***1953,*** durante la presidenza di Ike Eisenhower, veniva così istituita la *United States Information Agency,*

USIA. Il suo compito era[8]:

> *"Influenzare le attitudini e le opinioni del pubblico estero in modo da favorire le politiche degli Stati Uniti d'America... e di descrivere l'America e gli obiettivi e le politiche americane ai popoli di altre nazioni in modo da generare comprensione, rispetto e, per quanto possibile, identificazione con le proprie legittime aspirazioni... e dimostrare e documentare di fronte al mondo i disegni di coloro che minacciano la nostra sicurezza e cercano di distruggere la libertà"*

Chiara la tesi degli Imperi del Bene e del Male. Secondo il diffusissimo manuale americano *Information Please Almanac* (50 milioni di copie ogni anno) l'USIA è stata istituita il 1° Aprile 1978 (esatto: millenovecentosettantotto, con una postdatazione di venticinque anni; chiunque può verificare). Era una Agenzia simile alla CIA, pubblica nell'esistenza ma segreta nell'operatività. Dipendeva ovviamente dal Dipartimento di Stato, e cioè dal Ministero degli Esteri.

Venne rapidamente ad avere dimensioni gigantesche. Svolgeva le sue mansioni controllando le fonti dell'informazione interna; favorendo l'esportazione della più adatta; presiedendo agli scambi culturali fra gli Stati Uniti e gli altri paesi, comprendendo con la dizione anche i settori dello spettacolo e dello sport; fungendo da consulente per la CIA all'estero; cercando di influenzare il maggior numero possibile di media esteri, nei vari paesi. Per quest'ultimo scopo verso la metà degli anni Sessanta (quando si aprì una fortuita finestra sulle sue attività) gestiva quasi 250 centrali operative segrete all'estero, in più di 100 paesi. Qui si pubblicavano dietro altre ragioni sociali svariate centinaia di periodici, fra grandi e

---

8 *American Foreign Policy in the Nuclear Age* di Cecil V. Crabb jr; Harper and Row, Publishers; New York, 1965; pag. 345.

piccoli, di ogni settore, dalla politica allo spettacolo allo sport ai fumetti; la tiratura totale annua era di 29 milioni di copie. Influenzava per mille vie e leveraggi un numero multiplo di insospettabili media esteri, fra Case cinematografiche e discografiche, reti televisive e radio, quotidiani e settimanali a diffusioni nazionali e locali. Influenzava la maggioranza delle agenzie di stampa internazionali, sicuramente quelle del "mondo libero", tipo l'inglese *Reuter,* la francese *France Press,* l'italiana ANSA[9] e così via. Gestiva poi in prima persona alcuni strumenti mediatici di grande potenza, fra cui spiccava la rete radiofonica mondiale *Voice of America* (VOA), che alla metà dei Sessanta diffondeva 790 ore di programmi alla settimana in moltissimi paesi, e in qualche decina di lingue.

L'attività dell'USIA rientrava nello *Smith-Mundt Act* e quindi le sue creazioni non potevano essere diffuse negli Stati Uniti, comprese le trasmissioni della VOA. Anzi, stando sempre al suo statuto, l'USIA non potrebbe eseguire nessun tipo di attività nel territorio statunitense. Nonostante ciò - a dimostrazione del fatto che negli Stati Uniti il rispetto delle leggi scritte è a discrezione dell'*establishment* - dal 1948 al 1967 l'USIA (in collaborazione con la CIA) ha finanziato la pubblicazione negli Stati Uniti di più di 1.000 libri[10], quasi tutti esportati in molti paesi. Erano generalmente libri di politica, storia e sociologia ma non mancavano altri soggetti, come ad esempio l'archeologia e la religione. Dal 1967 al 1976 ne furono finanziati almeno altri 250, mentre nulla trapelò più su tali attività editoriali dopo il 1976. Gli autori erano nomi

---

9 Secondo Philip Agee, un ex agente della CIA in America Latina, nei primi anni Settanta il corrispondente dell'ANSA da Montevideo in Uruguay, tale Fernando Chavez, era un agente della CIA. Vedi *Inside the Company. CIA Diary* di Philip Agee; Stonehill Publishing Company, New York, 1975.

10 *The CIA: A Forgotten History* di William Blum; Zed Books Ltd, London, 1985; pag.127.

insospettabili, fra i quali Milovan Gilas *(The New Class),* Walter Rostow *(The Dynamics of Soviet Society),* Hoang Van Chi *(From Colonialism to Communism)*[11].

Accanto a tali attività editoriali ce ne erano molte altre. Occorre citare almeno l'attività di promozione all'estero di prodotti culturali americani adatti, eseguita in concerto con le Multinazionali interessate. Rientravano nell'ambito libri di qualunque genere, anche romanzi o gialli; dischi di musica leggera; film e cartoni animati. Veniva incoraggiata la traduzione di opere, resa allettante in più modi la loro stampa a grande tiratura; ad autori americani venivano fatti vincere premi all'estero. Cantanti americani erano indotti a compiere tournee all'estero anche se non abbastanza remunerative per loro. Non era difficile che tali tournee fossero organizzate in periodi elettorali, o di particolare tensione politica per i paesi ospiti. Venivano premiati in mille modi gli organizzatori di spettacoli ed i presentatori dei vari paesi che inserivano molto materiale americano e che lo trattavano con ammirazione. Le *star* di Hollywood venivano inviate a partecipare a trasmissioni televisive o a manifestazioni. Shirley Temple compì numerosissime visite all'estero, sin da quando era la bambina prodigio chiamata *"riccioli d'oro":* serviva ad offrire un'immagine di grazia ed innocenza agli USA e fu mandata specialmente in paesi africani. L'Italia fu sin da subito un paese principe per tali attività dell'USIA. Gli italiani - un popolo con forti limiti intellettuali - si entusiasmavano per divi e dive di Hollywood, e per le *rock star* americane, e mai sospettarono di essere manipolati. Almeno un paio di notissimi presentatori o presentatori-imitatori italiani traevano molti vantaggi dai loro contatti con l'USIA.

Accanto alla promozione dei propri prodotti c'era lo sbarramento da effettuare sulla concorrenza, che era sia commerciale che culturale, cioè nociva sia per le

---

11 *Idem,* pag.128.

Multinazionali statunitensi (case cinematografiche, discografiche ed editoriali) che per l'USIA. Così nei vari paesi esteri, dove si poteva, si ostacolava la diffusione di filmografie, musiche ed opere stampate non di origine statunitense. Questa azione fu molto più efficace di quanto non si riesca a sospettare: la diffusione nel mondo di certe filmografie, musicalità e letterature è molto inferiore a quanto meriterebbero e ciò è dovuto proprio all'azione combinata delle Multinazionali statunitensi e dell'USIA. Basti pensare alla musica sudamericana, alla filmografia italiana, alla letteratura francese.

Uno dei primi impegni dell'USIA era consistito nel cercare di neutralizzare gli effetti negativi all'estero delle inchieste dell'HUAC, che compromettevano l'immagine di democraticità del paese. Influenzò i mezzi di informazione - gli inviati stranieri, le agenzie di stampa, i cinegiornali che venivano diffusi - in modo che il tutto sembrasse frutto di una isteria anticomunista popolare, che il governo assecondava per controllarla e tenerla a freno. I cinegiornali che mostravano fasi delle udienze evidenziavano volti del pubblico che esprimevano indignazione e stupore con i testimoni ostili: erano inserti, manipolazioni. Il concetto di base era che si trattava di un'isteria passeggera, che sarebbe passata senza incidere sul paese. L'HUAC stava invece provocando cambiamenti permanenti, che sarebbero durati *per sempre,* sicuramente sino ad oggi. L'USIA suggerì anche di cambiare nome alla Commissione: il termine HUAC era diventato nel mondo sinonimo di inquisizione. Nel 1954 la Commissione a livello del Congresso effettivamente cambiò nome, e si chiamò *House Internai Security Committee* - HISC: si poteva annunciare che l'HUAC era stato sciolto e che le indagini continuavano con un'altra Commissione, che sicuramente era "migliore", più "democratica", perché i cambiamenti vanno sempre verso il meglio non è vero? L'HISC condusse le

inchieste con più discrezione e l'USIA si adoperò acciocché nel mondo se ne parlasse sempre meno. Ad un certo momento non se ne parlò più e si pensò - chi ci pensò - che *tutto era finito,* senza lasciare traccia o conseguenze. A cavallo fra i Sessanta e i Settanta FHISC diresse la neutralizzazione del movimento per i diritti civili dei neri, nel cui contesto furono fatti assassinare Martin Luther King e qualche decina di membri delle Pantere Nere, fra cui Malcom X. Si annunciò allora che anche l'HISC veniva sciolto; in realtà le sue mansioni erano ripartite fra varie Commissioni dal nome abbastanza innocuo. Non cambiarono nome le Commissioni per le attività non-americane a livello dei Congressi statali, che ancora nella maggioranza degli Stati esistono con la stessa denominazione. La California ha due di tali commissioni, una della Camera e una del Senato; si chiamano rispettivamente *California House Committee on Un-American Activities* e *California Senate Committee on Un-American Activities.*

L'USIA è ancora in attività. Attualmente la sede centrale è al 301 IV South West Street di Washington e il suo direttore si chiama Joseph Duffey, che risponde direttamente alla signora Madeleine Albright. La sua consistenza attuale non è nota ma varie indicazioni portano a dimensioni molto superiori a quelle degli anni Sessanta, che si possono fissare nell'attualità ad un *budget* sui 3 miliardi di dollari e ad un personale sulle 30.000 unità; le centrali estere sono attualmente quasi 300, distribuite in circa 120 paesi (dopo il 1993 l'USIA ha dovuto sobbarcarsi l'onere della propaganda in molti paesi "nuovi", dell'Europa Orientale ed ex URSS). La VOA verrà potenziata ulteriormente proprio nei prossimi anni. Sarà gestito dalla medesima infatti un servizio radiofonico di imminente lancio, appositamente creato per l'Africa; si chiamerà *"Radio Democracy far Africa",* sarà in nove lingue e verrà trasmesso in 19 paesi. Lo ha annunciato, come si fosse trattato di un regalo, il Presidente Bill Clinton durante la tappa in Botswana del suo tour africano

del marzo 1998. Il motivo è che gli Stati Uniti stanno cercando di neo-colonizzare alcuni paesi africani, strappandoli in particolare all'influenza francese (come fatto in Congo).

Gli scopi statutari dell'USIA sono ancora esattamente quelli fissati dal Congresso nel 1953. Essi prevedevano di descrivere bene gli Stati Uniti e male i loro nemici, senza chiamarli per nome. Il crollo del Muro di Berlino del 1989 non ha cambiato tali scopi. Ha annullato la Guerra Fredda, eliminando la figura dell'URSS-Impero del Male. Però, a parte la Guerra Fredda, gli Stati Uniti hanno sempre bisogno di un Nemico Planetario, di qualcuno da combattere ogni dove e che fornisca la scusa di sovvertire il mondo, in particolare sempre il Terzo Mondo. Proprio in questi anni si sta studiando chi possa essere il Nemico Planetario del futuro. Si stanno esaminando il Terrorismo Internazionale ed il Traffico Internazionale di Droga (si, quello gestito in ultima analisi proprio dal governo americano), ma pare che non sia ancora stata scelta una via da seguire con decisione. La Cina andrebbe bene, ma non ha le caratteristiche di pericolosità mondiale che potevano essere attribuite all'URSS. Rimane certamente inalterata per l'USIA la funzione di descrivere gli Stati Uniti come Impero del Bene, il che è ciò che più interessa nel presente lavoro.

A scanso di equivoci è bene dire che anche oggigiorno le attività dell'USIA ricadono nello *Smith-Mundt Act* del 1948. Si può narrare in merito il seguente episodio. Nel 1985 un radioamatore dello Stato di Washington, tale Edwin A. Smith, captò una trasmissione della VOA intitolata *"Africa in Print".* Sorpreso dal contenuto, che gli pareva inverosimile, una menzogna completa, chiese un trascritto della trasmissione, come in effetti aveva proposto a tutti gli interessati l'annunciatore alla fine della trasmissione. Il trascritto gli fu negato. Smith aveva in mente il *Freedom of Information Act,* una legge del Congresso che stabilisce il diritto di ogni cittadino americano ad ottenere qualunque documento del

governo che non sia definito *classified* o *top secret,* e fece ricorso. Ebbene, un tribunale federale gli diede torto[12]: il materiale propagandato dall'USIA all'estero può essere ottenuto solo da membri del Congresso, e dietro richiesta da valutare di volta in volta; per gli altri cittadini americani è anche reato tentare di captare le trasmissioni radio della VOA.

L'USIA E HOLLYWOOD.

Sul fronte interno l'USIA doveva dunque fungere da Ministero della Propaganda, da ente centralizzato di indirizzo e censura per i media. Tale attività interna è sempre stata oltremodo segreta. Ciò tanto è vero che lo scrivente è praticamente l'unico a parlarne a livello forse mondiale. È stata condotta tramite funzionari *undercover* (e cioè infiltrati) piazzati in posizioni nevralgiche, e fornendo indicazioni agli enti governativi preposti ai vari settori ed ai vertici delle associazioni di categoria che potevano interessare. Queste associazioni di categoria - come ad esempio le *Chambers of Commerce* o la *Producers Association* - negli Stati Uniti sono molto più importanti ed "ufficiali" di quanto non si pensi; sono espressioni coscienti dell'*establishment,* che pensano di dover avere un ruolo attivo nel governo del paese: anzi, come già avuto modo di dire, pensano di essere *loro* il governo, e per tanti versi è così.

Rapidamente l'USIA convinse alla collaborazione i vertici proprietari ed i più influenti editorialisti di moltissime pubblicazioni, ed anche vi piazzò propri uomini. Tali infiltrazioni sono sempre state note negli Stati Uniti, e attribuite alla CIA, l'Agenzia sleale per dovere istituzionale ed alla quale sembrano doversi attribuire tutti i misfatti. In realtà si tratta di elementi dell'USIA, che per precauzione figurano nel personale della CIA (se si viene a sapere che la CIA manipola l'informazione interna la risposta è pronta: eccesso di zelo nel

12 *New York Times* del 25/11/1987.

proteggere la nazione da pericoli esterni; se si viene a sapere che lo fa l'USIA la cosa cambia aspetto: abbiamo l'informazione di Stato). Elementi del genere ad esempio sono stati o sono i notissimi editorialisti e scrittori Ralph De Toledano, William Buckley Jr, Hal Hendrix, William Laquer, Michael Ledeen (che collaborava col Giornale Nuovo di Montanelli), Harrison Salisbury, Claire Sterling, Edward Luttwak (tuttora intervistato spesso dalla televisione di Stato italiana come fosse un puro e indipendente studioso). In pratica abbiamo tutto il personale "della CIA", molte migliaia di persone, che opera nel campo dei media. In un articolo pubblicato nel 1977 il giornalista *liberal* Carl Bernstein (lo stesso che assieme al collega Bob Woodward aveva fatto scoppiare il caso del Watergate) sosteneva che *"più di 400 agenti stavano lavorando in posizioni chiave nel mondo dell'informazione e che ogni grande pubblicazione o stazione televisiva e radiofonica, così come molte di quelle più piccole, erano infiltrate"*[13]. Fra le più note testate americane infiltrate si

---

13 *Death in Washington. The Murder of Orlando Letelier* di Donald Freed e Fred Landis; Lawrence Hill & Company, Westport, Connecticut, 1980. Introduzione di William F. Pepper a pag.IX e X. E interessante notare che Donald Freed, di mestiere un commediografo, nel 1994 eseguì la sceneggiatura del film "D'amore e ombra" di Betty Kaplan, con Antonio Banderas e Stefania Sandrelli. È una coproduzione argentina-spagnola, ma Betty Kaplan, americana, è una regista di Hollywood, così come Banderas è un attore di Hollywood. Il film, assai liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Isabel Allende, nipote di Salvador Allende, narra le vicende di due oppositori del regime del gen. Pinochet in Cile, poco dopo il colpo di Stato del 1973. Qui si sostiene una tesa contraria a quella di *Death in Washington:* mentre il libro notava le responsabilità della CIA nel colpo di Stato in oggetto, dove trovò la morte appunto Salvador Allende e circa 30.000 altri

possono citare: i quotidiani *New York Times, Washington Post, Washington Star* (scomparso da alcuni anni), *Miami Herald, Newsday, Louisville Courier-Journal, Los Angeles Times, Chicago Tribune* e una miriade di altri giornali locali; le riviste *Newsweek, Time, Time-Life, Reader's Digest, National Review, Commentary, The New Republic, The Washington Quarterly;* la catena editoriale Hearst al completo; le agenzie di stampa *Associated Press,* UPI, *Copley News Service;* le reti televisive nazionali *(networks)* ABC, NBC, CNN, C-SPAN. Proprietaria del *network* ABC è la Multinazionale *General Electric;* assetti del tutto analoghi per le altre reti.

Naturalmente L'USIA eseguì tutta la normale amministrazione attinente il suo compito: l'eliminazione dei testi pericolosi dalle bibblioteche degli Stati Uniti, ad ogni livello, e dalle biblioteche americane all'estero; la supervisione degli scambi culturali con l'estero; la gestione degli istituti e delle università americane all'estero, come la *Johns Hopkins* ad esempio; la revisione dei testi scolastici; la compilazione di liste di scrittori e divulgatori dei più vari campi già propensi a raccontare le cose in un certo modo e quindi da incoraggiare ed agevolare in tanti modi, nella pubblicazione, nell'ottenimento di incarichi universitari, nella vincita di premi Pulitzer o letterari; il sostegno ad economisti niente affatto brillanti ma di

---

cileni, il film non ne fa cenno e attribuisce il tutto ai militari locali. Nella dissolvenza finale la voce fuori campo della protagonista, l'attrice J. Connelly, riassume la vicenda e dice: "*I nostri sforzi non sono stati vani. La democrazia fu restaurata in Cile nel 1989".* Niente affatto, il Cile è ancora una dittatura, benché con potenti parvenze di parlamentarismo, ed in particolare è ancora - dal 1973 - una neo-colonia statunitense. Freed può forse scrivere certi libri, anche negli Stati Uniti, dove si permette un dissenso marginale per fare vedere che è permesso, ma altra cosa è collaborare ad un film eseguito sotto il protettorato di Hollywood.

scuola liberista, cui fu fatto vincere il Premio Nobel; l'impegno nel far assegnare lo stesso Premio comunque a scienziati americani (per l'equazione Stati Uniti = culla del progresso); e così via.

In tutto ciò Hollywood non poteva certo mancare. Hollywood era molto più importante dei quotidiani, delle riviste, della radio o della televisione, perché a differenza di quelli i suoi prodotti erano esportati nel mondo, andando addirittura a costituire il principale mezzo con cui all'estero ci si formava un'idea degli Stati Uniti, la loro immagine. Per quanto riguarda la televisione poi il grosso delle trasmissioni era costituito da film e telefilm, ancora prodotti da Hollywood. Probabilmente era stato proprio il problema del controllo su Hollywood ad innescare il processo che aveva portato alla istituzione dell'USIA. Così aveva detto in effetti ai suoi colleghi il senatore Wily nel 1945, dibattendo l'argomento dell'importanza politica dell'esportazione dei film americani:

> *"Date le circostanze, non credete che ci potrebbe essere una più stretta collaborazione tra l'industria* [cinematografica] *e la sua organizzazione da una parte, e* qualche agenzia governativa *dall'altra, in modo che gli sforzi delle agenzie ufficiali non vengano lesi disastrosamente da alcuni film?"*[14]

L'USIA era appunto stata la risposta. Così Hollywood fu da subito l'oggetto principale delle attenzioni dell'USIA. L'USIA stabilì un controllo completo su Hollywood. Ciò fu ottenuto prima di tutto fissando chiaramente che tipo di filmografia si voleva, ed eseguendo mano a mano gli aggiornamenti portati dai tempi e dalle situazioni. I film dovevano essere veicoli di propaganda e si stabilì di usare tutti gli strumenti della scienza

---

14 *Hollywood - Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda* Op. Cit. Pag. 79.

della persuasione occulta a disposizione e che erano stati sviluppati in particolare proprio dalla scuola behaviorista di psicologia americana: si doveva colpire il subconscio degli spettatori più che fare appello a messaggi di tipo razionale. Quindi assumendo la gestione della *Production Code Administration* (PCA), la commissione di "autocontrollo" dell'Associazione Produttori, e del suo (enorme) ufficio di gestione del *Motion Picture Code* (MPC), chiamato spesso ancora "Hays Office", ed obbligando i produttori a sottoporre preventivamente i loro copioni. E infine dotandosi di mezzi di pressione, di leveraggi, per poter influire nel personale di Hollywood in senso lato allo scopo di far progredire gli elementi sicuri e di punire o emarginare i devianti. Esaminiamo i vari passi del controllo.

LA FILMOGRAFIA DELL'USIA.

Per quanto riguarda la storia americana, essa andava trattata secondo la Retorica di Stato che si era consolidata, senza dubbi o ripensamenti. In pratica andava mantenuta la linea tenuta spontaneamente sino a quel momento, che si è visto. Si erano aggiunte due tessere al tradizionale *patchwork* di menzogne e mezze verità che sono la vera bandiera degli Stati Uniti: l'interpretazione della Seconda Guerra Mondiale e della Guerra di Corea appena finita. La prima andava trattata come fatto con la propaganda di guerra: gli Stati Uniti vi erano intervenuti di malavoglia, solo perché aggrediti a Pearl Harbor, ed avevano combattuto più per salvare la democrazia del mondo che per loro stessi. Però andava sottovalutato l'impegno della Russia, quasi passato sotto silenzio, come se non avesse partecipato: la guerra era stata vinta dagli anglo-americani e la Russia aveva solo approfittato delle spoglie (se ci pensiamo, non è forse questa l'idea segreta che abbiamo? È appunto dovuta a Hollywood). I bombardamenti a tappeto erano per distruggere fabbriche o per non fare dormire operai; le bombe atomiche erano per evitare la perdita stimata di un milione di soldati

americani, ed inoltre i giapponesi erano molto cattivi. In ogni caso i bombardamenti andavano mostrati solo dall'alto; le vittime non andavano evidenziate, almeno non in massa. Per la seconda si era trattato di difendere - disinteressatamente - la libera Corea del Sud dall'aggressione di comunisti. Il sentimento popolare fortemente antiamericano anche dei coreani del sud non era da adombrare. Questa guerra non era stata vinta sia per la numerosità dei cinesi che per evitare un confronto nucleare con la Russia. I clamorosi episodi di diserzione che si erano verificati non andavano nominati, tantomeno le numerose relative fucilazioni.

Per i film che avessero rilevanza per la politica estera, come ad esempio quelli di spionaggio, o in qualunque caso ci fosse qualche riferimento, c'era la favola dell'Impero del Male. Anche tutti gli altri comunisti andavano diffamati, a cominciare dai cinesi: erano ipocriti, crudeli, servili e morti di fame. Le dittature come quelle latino-americane invece andavano descritte con indulgenza: si trattava di bravi ragazzi, magari un po' esuberanti ma bene intenzionati, che erravano per eccesso di zelo; meglio così che comunisti. Non bisognava lasciare intuire le attività economiche estere delle Multinazionali. La CIA si occupava solo di contrastare russi o comunisti; sporadicamente sovvertiva qualche paese, ma sempre a quello scopo. Il Pentagono pensava solo ai russi.

Hollywood non aveva problemi con tutto ciò; lo aveva sempre fatto. Il problema era costituito, come sempre, dai film di ambientazione americana contemporanea, dai film drammatici e dalle commedie. Qui si trattava di creare l'Impero del Bene, non una novità assoluta per Hollywood, ma quasi. La critica sociale andava assolutamente bandita; mai più film come ***Tobacco Road, Black Fury, The Kid, Modem Times*** e così via. I drammi sociali americani che si sono visti in precedenza non andavano rivelati; niente *homeless* a schiere, *Street kids, trailer parks,* vendita di figli, di sangue, ecc. I film

di *gangsters* non andavano eliminati: c'era certamente criminalità nel paese. Però i criminali non andavano più presentati come brave persone spinte dalle circostanze, dalla necessità, come nei film degli anni Trenta di Munì, Bogart, Cagney e Robinson; film come ***I Am a Fugitive From a Chain Gang*** o ***Angels With Dirty Faces*** non andavano ripetuti. I delinquenti andavano presentati come quella percentuale di tarati, di malvagi, di irresistibilmente attratti dal male che si trovano in ogni comunità umana, comunque opulenta e felice.

Il sistema politico andava presentato, non perfetto, ma continuamente sulla via della perfezione: una vera democrazia, anche se pur sempre una creazione umana. Il sistema americano doveva ispirare sicurezza nel mondo; quindi in patria esso doveva essere per il cittadino, non contro: non più quindi film che raccontano di individui ingiustamente perseguitati dalla legge, come ***You Only Live Once*** o ***Dark Passage.*** Esso doveva essere in mano a politici sempre umani, ma nella media onesti, bene intenzionati: erano da eliminare film come ***The*** *Glass* ***Key*** o anche ***Mr. Smith*** *Goes* ***to Town.*** Non si poteva nascondere il peso dei capitalisti ed industriali vari nella società americana; essi andavano allora dipinti come brave persone, mediamente, che si erano arricchite quasi contro voglia e non per via di una avidità distruttiva: non c'era motivo di temerli. Come aveva scritto Ayn Rand. Niente più film come ***Citizen Kane*** o anche ***It's a Wonderful Life***. L'esistenza dei neri andava trattata come sempre, e cioè senza mai affrontare il problema, senza accennare all'ampiezza e alla profondità dei torti che si erano fatti e si stavano facendo.

Ma si voleva più di questo. A prescindere dalla sistemazione politica si doveva presentare una società felice, *umanamente* felice: per la Guerra Fredda la società americana era il modello cui tutti al mondo avrebbero dovuto aspirare. Non andavano più narrati drammi personali, come il fallimento professionale, l'alcolismo, le malattie psichiatriche e così via, che si

concludessero con la sconfitta dell'individuo americano; niente più film come ***The Champ, Smashup, The Snake Pit.*** Le situazioni spiacevoli esistono, e andavano narrate, ma allora sempre con un lieto fine: negli Stati Uniti ci sono durezze ma tutto alla fine si risolve. *"Non glorificare il fallimento"* aveva scritto Ayn Rand. In poche parole andava eliminato da Hollywood il *realismo.* Ogni situazione presentata doveva essere coerente con la seguente immagine dell'America. Era vero che l'America era un paese dove ognuno doveva arrangiarsi per vivere: c'era il liberismo economico, il *capitalismo.* Però chiunque poteva farcela, con poco sforzo; bastava una minima voglia di lavorare. Se qualcuno non riusciva era sempre per una sua chiara colpa. I mestieri erano tutti dignitosi e gratificanti; non c'erano scioperi. Anche in questa ottica potevano capitare rovesci, che però immancabilmente si risolvevano. La gente era fondamentalmente onesta, e buona; se qualche volta sbagliava lo faceva per difetto di comprensione. Ogni tanto c'erano normali diffidenze verso gli immigrati, sempre risolte se i medesimi *erano all'altezza.* Non c'erano assolutamente ingiustizie, prevaricazioni, sfruttamenti; qualche volta potevano profilarsi, essendo sventate da "buoni" che sempre spuntavano da qualche parte. Non c'erano neanche drammi personali che andassero a finire male; l'ambiente era ricco di persone ed enti che aiutavano gratis; bastava lasciarsi aiutare. Un paradiso.

Più Autori hanno osservato come dai film di Hollywood emerga una stranamente precisa e coerente visione della vita, una sorprendente uniformità di valori. Si è sempre detto trattarsi dei valori americani, come l'individualismo, la ricerca del successo, la democrazia, l'ottimismo e così via, che per forza permeano le creazioni intellettuali di quel popolo. Ma nessuna attività spontanea di tante persone potrebbe presentare una tale uniformità, mentre invece i film di Hollywood

sembrano scritti da una stessa persona. È appunto il frutto dell'attività dell'USIA. Prima del 1947 non tutti i film americani esponevano contenuti ideologici del genere; anzi molti ne contenevano di opposti, come *The Little Foxes, The Grapes of Wrath* e così via con quasi tutti i titoli della vena realista elencati dietro - basti pensare ai film di Chaplin. È dopo il 1953 invece che scomparvero le voci stonate.

La soppressione del realismo e tutti gli altri vincoli imposti avrebbero infetto un duro colpo al cinema americano, dal quale non si sarebbe più ripreso. Come aveva temuto William Wyler, film come *The Best Years of Our Lives* non si sarebbero più fatti. Al loro posto si sarebbe avuto quel tipo di produzione che continua tuttoggi, sostenuto solo da un imponente *battage* pubblicitario, dagli effetti speciali, e dall'USIA, e osannato solo nei paesi più politicamente influenzati dagli USA. È una produzione che non ha nessun valore di creatività umana, che solo critici cinematografici da burletta, o plagiati sino al midollo, o venduti, possono esaltare.

Era interesse statunitense che il realismo sparisse anche dalle altre cinematografie, certamente da quelle del "mondo libero ": avrebbero messo in risalto la stranezza, l'innaturalità, di quella americana. Inoltre sensibilizzavano i pubblici locali ai temi sociali, cosa deleteria per le politiche americane. Nei paesi in cui gli Stati Uniti avevano influenza l'USIA cercò dunque di fare il possibile in merito. Non si sa quanto abbia pesato l'USIA sulla fine del neorealismo italiano, un filone che aveva dato anche eccellenti risultati di cassetta (si pensi a *Paisà* e a *Roma città aperta* di Rossellini, e al formidabile *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica) e che fu lasciato cadere abbastanza improvvisamente e abbastanza inspiegabilmente. Io penso molta. Ecco un altro lavoro per i critici cinematografici italiani, ve vogliono riabilitarsi: che scoprano perché finì il neorealismo italiano. Li ho anche aiutati; devono solo trovare nomi, cognomi, mezzi di pressione.

LA MANIPOLAZIONE DELL'INCONSCIO DEGLI SPETTATORI.

Tutte le omissioni e le falsificazioni andavano eseguite con naturalezza e maestria. Non bisogna sottovalutare il personale dell'USIA, ricco di psicologhi, sociologhi, psichiatri, politologi, esperti di comunicazione e propaganda; un personale che andava a dialogare con quello di Hollywood, forse ancora più abile. L'obiettivo era la verosimiglianza, la credibilità. Già nel manuale di propaganda del governo per il cinema preparato in tempo di guerra era scritto:

> *"Questa è una guerra del popolo, non di un gruppo o di una classe o di una razza... Convincete gli sfruttati, gli ignoranti, le minoranze* [del nostro paese] *che questa è la loro guerra; che è nel loro interesse vincere. Non cercate di prenderli in giro facendogli credere che abbiamo raggiunto l'Utopia. Non l'abbiamo fatto... Rendete la democrazia reale. Mostratela nella comunità, nella fabbrica, nell'esercito. Mostrate che i ricchi e i poveri si rispettano, senza condiscendenza gli uni, senza servilismo gli altri. Non esagerate in questo; siate realisti ma obiettivi"*

I film andavano confezionati facendo largo uso delle tecniche subliminali. Ad esempio un paese comunista era da mostrare di norma in una stagione triste, in autunno o inverno, con poca luce; i volti dovevano suggerire malvagità, e se per forza belli allora perfidia (un classico è la spia-vamp russa). Le loro armi da guerra di grandi dimensioni dovevano essere scure e indistinte, quelle americane chiare e dettagliate (cioè senza segreti per *noi,* amiche, mentre le altre sono aliene). I criminali americani dovevano essere impersonati preferibilmente da attori di tipo latino (messaggio subliminale: i veri americani non sono criminali).

Le negatività della società americana non erano da ignorare

completamente: sarebbe stato ingenuo. L'importante è che non ne sia afferrata dallo spettatore la reale significatività. Ciò è ottenuto mostrandole - se necessario alla trama - ma suggerendo allo spettatore altre opzioni, rivolgendosi al suo subconscio con ammiccamenti vari. I barboni ad esempio, e cioè gli *homeless,* se inseriti sullo sfondo per un tocco di realismo, sono sempre stesi a terra ubriachi o drogati; se sono in piedi e parlano sono dei pazzi o dei mentecatti. Lo spettatore così conclude che gli *homeless* americani sono tutti dei portatori di gravi difetti che si trovano a mal partito per una qualche loro colpa, o dei malati che preferiscono vivere in una scatola di cartone piuttosto che in un confortevole istituto. Se l'*homeless* del film ha una parte nella vicenda e non gli si attribuiscono colpe specifiche, allora lo è per sua scelta, per la sua personalità di irriducibile ribelle o vagabondo, come un personaggio di "Pian della Tortilla". Si possono vedere *migrant workers,* ma sono da suggerire come dei solitari che passano da un *ranch* all'altro perché così a loro piace; se si portano dietro la famiglia allora sono sempre dei *chicanos,* immigrati abituati a miserie peggiori.

Si può mostrare eccezionalmente un *trailer,* però seminuovo, non inserito in un *trailer park,* e abitato da un *single* di indole sportiva, o da un malvivente. Si possono mostrare situazioni drammatiche, come un impiegato che viene licenziato e diventa *homeless.* Però nella vicenda devono essere inseriti elementi di inverosimiglianza, che inducano lo spettatore a concludere che la situazione non è stata tratta dalla realtà, ma inventata apposta per confezionare una storia e farlo divertire. Il lieto fine poi è d'obbligo in queste trame. Si possono mostrare difetti nella società americana, come corruzione in politica, errori giudiziari, vertenze aziendali con padronati incivili e così via. Ma nel film il problema si deve risolvere a favore dei buoni e giusti e lasciare nello spettatore l'impressione che quei mali sono stati superati, e che ora non ci sono più. Una regola

fondamentale è che lo spettatore non sia portato a identificarsi col perdente americano dello schermo: non incolperà quella società del suo fallimento. Si deve identificare col vincente: considererà il suo ambiente con benevolenza e gratitudine.

Certe topiche rimanevano invece da non nominare: compravendita di organi; adozioni per danaro o per bisogno; esistenza degli *Street kids.* A tuttoggi Hollywood non solo non ha fatto film su questi argomenti, ma che io sappia non ne ha neanche accennato di sfuggita. Arrivato il momento della *surrogate motherhood,* anche tale argomento è stato ignorato. E si che si tratterebbe di occasioni eccellenti per confezionare film avvincenti, strappalacrime: vere bombe al botteghino.

Il campo delle omissioni significative è sterminato. Il più clamoroso: la classe operaia americana. Gli Stati Uniti sono pieni di manufatti industriali, auto, elettrodomestici, ecc, ma Hollywood non mostra mai dove sono fatti; sembra che crescano nei campi. Non si vede mai l'interno di una fabbrica, con la sua catena di montaggio ed i suoi addetti. Dopo *Modem Times* le ultime pellicole a farlo credo siano stati dei documentari del tempo della Seconda Guerra Mondiale. Col tempo si aggiunse un'altra omissione degna di nota. Come detto, quasi tutti gli americani sono circoncisi. Ebbene l'USIA ritiene che tale informazione sia da propagandare all'estero il meno possibile. Il motivo è che il pubblico internazionale potrebbe effettuare un collegamento tra la religione americana ed il concetto di popolo eletto e concludere che gli americani si credono tale, con diritto quindi alla proprietà dell'intero mondo. Ciò sarebbe esiziale per la politica estera.

Tutto ciò può sembrare ingenuo ma non lo è: l'occhio vede e l'inconscio elabora e influenza. Tali messaggi in positivo e in negativo sono diretti intenzionalmente al nostro inconscio e non alla nostra ragione: è lì che l'USIA deve costruire la sua immagine degli Stati Uniti. È una immagine che contraddice clamorosamente la realtà: se la propaganda dell'USIA si

rivolgesse alla nostra ragione - che è per definizione critica - fallirebbe immancabilmente. Invece rivolgendo le sue attenzioni al nostro inconscio la propaganda ha successo. Lui infatti dai film di Hollywood opera le seguenti deduzioni, ad esempio: in America i poveri sono pochi e colpevoli; i criminali sono tutti immigrati tollerati per eccesso di bontà; ci sono durezze ma si risolvono sempre bene; non ci sono scioperi perché non ci sono operai; e così via. L'immagine che ha degli Stati Uniti la stragrande maggioranza del pubblico mondiale proviene appunto dal suo subconscio; è un'immagine falsa, addirittura strampalata e grottesca, che non corrisponde affatto alla realtà, che gli è stata costruita dentro a tradimento, slealmente. Se si pensa che il pubblico mondiale paga per vedere i film di Hollywood, attraverso i quali è compiuto il grosso della manipolazione, non dovrebbe sfuggire come la situazione sia anche paradossale. Ma va avanti, e ciò essenzialmente perché i critici cinematografici dei vari paesi non sono all'altezza di una classe dirigente come quella americana.

Non bisogna mai dimenticare una cosa. L'obiettivo dell'USIA non è di creare menzogne; è di creare *menzogne credibili.* La filmografia di Hollywood non sarebbe credibile se fosse platealmente e consistentemente apologetica della realtà americana. L'USIA tiene conto anche di questo, ed ogni tanto fa in modo che esca qualche prodotto "critico" del sistema, sulla sua società, o politica estera, o militare, o che. Non sarà mai un prodotto realmente nocivo, che porti critiche pertinenti e centrate - che colpiscano al cuore. Ciò per definizione degli scopi statutari dell'USIA. Basterà che tale sia l'impressione fatta sul grande pubblico, il che è ciò che conta. Ci sono diversi esempi di tali film; in pratica si tratta di tutti i film americani accolti dalla critica come lungamente dovute critiche di quella società, o del suo modo di operare. Possiamo anticipare ***Short Cuts*** di Altman, ***Midnight Cowboy*** di Schlesinger, ***JFK*** di

Stone, *Apocalypse* ***Now*** di Coppola, ***Platoon*** di Stone, ***Full Metal Jacket*** di Kubrik, ***Salvador*** di Stone, ***Soldier Blue*** di Nelson, ***Lakota Woman*** di **Pierson,** ***Dances With Wolves*** di Costner, e diversi degli altri saranno visti.

Intendiamoci. L'USIA non fa uscire film a comando. Non potrebbe; non possiede la cornucopia delle idee filmiche. Ha un atteggiamento passivo: attende le idee che emergono, legge i copioni preliminari, blocca una cosa e favorisce la crescita di un'altra, e in una certa direzione, e alla fine la composizione chimica della miscela di Hollywood è quella voluta. Non è difficile.

IL CONTROLLO SULL'ASSOCIAZIONE PRODUTTORI.

L'USIA abbandonò il sistema dell'autoregolamentazione dei produttori tramite Codici. Era inutile mettere tutto quanto sopra in un nuovo Codice scritto. Il metodo non aveva funzionato: come accennato, addirittura anche dopo il 1947 erano stati prodotti film per qualche verso fuori linea, indesiderabili. Non poteva funzionare, perché la decisione finale veniva sempre lasciata ai produttori, pure con linee guida scritte sempre più precise, e questi non erano uniformi nell'interpretazione. Il sistema dell'autoregolamentazione così congegnato poteva funzionare quando le linee guida erano generiche, di larga massima, e intuitive; non quando dovevano essere così precise e anche così iniziatiche come imposto dalla Guerra Fredda. L'USIA assunse dunque il controllo diretto della produzione hollywoodiana. Ciò fu fatto tramite la Associazione Produttori. Questa si era rassegnata ad accettare tutto ciò che voleva il governo e non oppose la minima resistenza. Collaborò dunque. Si rese conto che la cinematografia americana non sarebbe più stata in grado di produrre grandi film, con un coinvolgente contenuto umano e capace quindi di attirare pubblico a schiere; che avrebbe perso competitività. In più l'USIA aveva intenzione di togliere gradualmente dalle sale americane e anche all'estero i film della vena realista degli anni Trenta,

quelli elencati addietro, a partire dai film di Charlot *(Luci della ribalta* fu proibito negli Stati Uniti sino al 1972. Oggigiorno pochi americani sanno chi fosse Charlie Chaplin. Naturalmente l'USIA effettuò una miriade di esclusioni in vari altri settori; ad esempio il documentario ***Let There Be tight*** girato nel 1945 sui mutilati di guerra fu vietato sino al 1981). Erano danni economici. Ciò si sarebbe aggiunto all'effetto della concorrenza della televisione che già cominciava a farsi sentire. Il governo assicurò che avrebbe moltiplicato il suo impegno di proteggere il mercato interno dai film stranieri e contemporaneamente di appoggiare la penetrazione dei film americani all'estero, impegno che era stato promesso da James Parnell Thomas in cambio della Dichiarazione del Waldorf. Ciò mantenne in vita Hollywood, come era anche assolutamente necessario per il governo.

I vertici dell'Associazione furono edotti delle nuove linee guida e sensibilizzati sulla loro importanza, mentre fu assunto nuovo personale e nuovi consulenti per l'Ufficio Hays. Si trattava di funzionari *undercover* dell'USIA, presentati nella cerchia come persone di fiducia del governo e lasciati credere personale dell'FBI. Ciò era accettato perché si era nell'*Era McCarthy* e tutti pensavano che il governo cercasse di proteggere il paese dall'influenza dei comunisti. I film prodotti erano sempre stati sottoposti all'Associazione prima dell'immissione sul mercato, ufficialmente allo scopo di verificare solo che rispettassero i dettami morali del Codice e in realtà anche per i dettami politici. La procedura, che non era una legge ma una consuetudine della categoria, era seguita con scrupolo dalle *Majors,* meno dai piccoli produttori. Ora l'Associazione "consigliò" i membri a sottoporre i copioni anche in via preventiva, per evitare poi problemi che si sarebbero riversati su tutta la categoria.

In tale modo fu esercitata la censura politica sulla produzione hollywoodiana. Nella fase si operavano molti

cambiamenti: battute venivano tolte o aggiunte; situazioni venivano stravolte; finali erano cambiati. Si è venuti nel tempo a conoscenza di molti di questi interventi, in genere a proposito di film che sarebbero stati di successo. Ad esempio il copione di ***The Wild One*** ***(Il** selvaggio,* 1953) di Lazio Benedek, prodotto da Stanley Kramer per *Columbia,* con Marion Brando, era originariamente graffiante come critica sociale e fu potentemente addomesticato. Per ***Invasion of the Body Snatchers*** *(L'invasione degli ultracorpi,* 1956) di Donald Siegel, prodotto da Walter Wanger per *Allied Artists,* fu inserito un prologo per mitigare l'originale presentazione della provincia americana, che era ritenuta negativa, e fu imposto il lieto fine. Per ***Attack!*** *(Prima linea,* 1956) di Robert Aldrich per *United Artists,* con Jack Palance e Lee Marvin, fu annacquato l'antieroismo che percorreva il copione originale, ma non abbastanza e l'USIA proibì al Pentagono di prestare i suoi mezzi per le scene di combattimento. Venivano offerti suggerimenti, in genere per inserire propaganda subliminale. Ad esempio, se il protagonista deve aprire un giornale, si può scegliere la testata ed i titoli in grande; se c'è una radio accesa può irrompere una certa notizia; possono essere scelti i cartelloni pubblicitari o politici che si vedono lungo la strada; può essere data un'aria piuttosto che un'altra ai passanti. E così via. Alcuni film venivano seguiti durante la realizzazione.

Per certi film potevano essere previste più versioni, una per il mercato interno ed una o più per l'estero, adatte queste ultime a diverse aree culturali e politiche. Le versioni si differenziavano per alcune scene, per alcuni dialoghi a parità di scena, per alcune inserzioni, anche per finali completamente diversi. Comune la differenziazione sulle immagini di nudo: sono assenti nella versione per il mercato americano, dove sono vietate ai minori anche attraverso la televisione, ma sono inserite in quelle per certi mercati esteri. Non era un procedimento nuovo a Hollywood, che come suo mercato ha

sempre pensato al mondo. Il concetto era di far pervenire in ogni singolo paese, nell'ambito del possibile, i film più adatti allo stesso, quasi *ad hoc.* Già prima dell'istituzione dell'USIA nell'"Hays Office" c'era una sezione incaricata di controllare i film dal punto di vista dei vari paesi esteri di distribuzione. Fra l'altro ciò significa che ogni paese, quasi, ha una sua idea della filmografia americana, in dipendenza dei film che ha ricevuto, e in che versione. Da notare poi l'uso dello strumento del *doppiaggio.* In molti paesi i film vengono forniti già doppiati da Hollywood; in altri si riesce a influenzare in qualche modo il doppiaggio dei locali, in virtù di clausole contrattuali. Ad esempio in un film americano il protagonista diceva di essere *"in cassa integrazione da un anno":* non c'è cassa integrazione negli Stati Uniti. Molte volte tali difformità sono per concisione; molte volte no.

Nonostante ciò, terminato il processo, non tutti i film risultavano adatti per tutti i mercati. Venivano esaminati da una commissione dell'USIA per l'esportazione e in quella sede potevano essere decise esclusioni, che erano sempre il segno di un errore di valutazione precedente, o da parte della produzione o da parte di qualche incaricato dell'USIA. Il problema normalmente era che un film era troppo scopertamente menzognero, almeno per certi paesi, e quindi non vi andava diffuso per non avere effetti controproducenti. Ciò in genere era dovuto al livello non sempre eccezionale dei registi, ma non mancarono eccezioni: ad esempio ***Viva Zapata!*** *(Idem,* 1953) di Elia Kazan per *20"' Century Fox,* con Marion Brando, non ebbe l'autorizzazione all'esportazione in Messico. Altri film avevano per oggetto aspetti della realtà americana non compromettenti, eppure che era meglio non propagandare troppo. ***Bye Bye Braverman,*** 1968, di Sidney Lumet per *Warner Bros,* con George Segai, non fu distribuito nell'intera Europa Occidentale. Si trattava di quattro amici ad un funerale: erano ebrei in un quartiere ebreo e il film lasciava supporre la

forte influenza ebraica nella società americana.

Non sempre il filtro finale all'esportazione dell'USIA fu efficace e l'esempio per eccellenza è ***Green Berets*** *(Berretti verdi,* 1968) diretto e interpretato da John Wayne per *Warner Bros,* che provocò controproducenti proteste in quasi tutto il mondo. Fra gli incerti si possono anche annoverare ***The Deer Hunter*** *(Il cacciatore,* 1978) di Michael Cimino per *Universal,* con Robert De Niro e Meryl Streep; ***The Last Temptatìon of Christ*** *(L'ultima tentazione di Cristo,* 1988) di Martin Scorsese per *Universal;* ***Naturai Born Killers*** *(Assassini nati,* 1994) di Oliver Stone per produzioni associate; ***Evita*** *(Idem,* 1996) di Alan Parker per produzioni associate, con la Ciccone, che ha suscitato risentimento in Argentina. ***Steel Helmet*** *(Corea in fiamme)* di Samuel Fuller per *Lippert,* che provocò proteste fra i comunisti italiani, era invece del 1951. ***The Last Temptatìon of Christ*** è un film molto interessante: la diffamazione della figura di Nazareno che opera non è estemporanea ma coerente con l'interpretazione strumentale delle Scritture operata dal Calvinismo, e coincide anche con l'atteggiamento in merito sempre tenuto dagli ebrei. Come accennato addietro la religione americana è *giudaizzante.* Le proteste che spesso accompagnano l'uscita di film americani all'estero - completamente assenti per altre filmografie - non fanno che confermarne la valenza di propaganda, politica e culturale.

Può anche capitare il fatto inverso, e cioè che un film si riveli non consigliabile per il mercato statunitense. È una rarità, perché Hollywood produce *in primis* per tale mercato, e capita per gravi errori di valutazione nella fase di produzione. Si ha un esempio clamoroso in merito: il film ***White Dog*** di Samuel Fuller del 1982, che fu distribuito in tutto il mondo tranne che in Africa e negli... Stati Uniti. Come vedremo si era rivelato pericoloso per i rapporti razziali. È comunque uno dei più chiari esempi di censura politica interna negli USA, assieme forse ai libri di Noam Chomsky.

Per l'Associazione Produttori tutto ciò non esiste; essa ammette solo il nulla osta dell'USIA per l'esportazione, secondo i compiti statutari dell'Agenzia. Ha sempre sostenuto di procedere con l'autoregolamentazione, attinente solo - a suo dire - al contenuto morale dei film, perché non offendano il comune senso del pudore. Il 1° novembre 1968 l'Associazione Produttori ha abolito il sistema di autoregolamentazione basato su Codici ed introdotto il sistema basato sui *ratings.* Dice che i film non vengono più epurati all'origine ma distribuiti così come sono stati fatti, solo accompagnati da un giudizio sul loro contenuto morale, che può portare a restrizioni nella circolazione e nella composizione degli spettatori. Dice.

I MEZZI DI PRESSIONE.

Per mantenere una tutela di così ampia portata e così perfetta su un ambiente vario e grande come Hollywood non basta la collaborazione dell'Associazione Produttori: occorre avere a disposizione dei mezzi coercitivi, in grado di agire capillarmente sul personale per bloccare il più possibile sul nascere tendenze devianti. Sino ai primi anni Sessanta l'HISC era ufficialmente attiva a Hollywood ed il controllo del personale era diretto e chiaro: chi tralignava riceveva un mandato di comparizione e la sua carriera era compromessa. Ma tali inchieste dovevano finire[15] perché altrimenti sarebbe

---

15 **Che** io sappia le ultime convocazioni ufficiali ad elementi del cinema secondo la prassi dell'HUAC avvennero nel 1976. Partite dall'attività del *California House Committee on UnAmerican Activities* riguardarono il regista Emile De Antonio, l'assistente di produzione Mary Lampson e il direttore della fotografia Haskell Wexler, che aveva ricevuto un Oscar per ***Who's Afraid of Virginia Woolf*** *(Chi ha paura di Virginia Woolf* 1966) di Mike Nichols per *Warner Bros,* con Liz Taylor. Dovevano rispondere su un film che stavano girando. I tre rifiutarono di comparire, sorse un caso ed i mandati di

risultata troppo evidente l'ineluttabilità del controllo politico sul cinema. Il tempo quindi passava e c'erano i ricambi del personale, che portava ad Hollywood elementi che non avevano mai sentito nominare l'HUAC. Del resto la maggioranza degli operatori di Hollywood, specie di basso livello, non si era mai resa conto con esattezza della situazione. La funzione dell'HUAC, o dell'HISC, fu così gradualmente sostituita applicando con particolare diligenza a Hollywood i normali metodi repressivi, gli stessi visti al proposito del funzionamento della dittatura dell'imprenditoriato americana.

Gli elementi che occorre punire, o avvertire, trovano difficoltà innanzitutto nella loro carriera. L'USIA, controllando l'Associazione Produttori, manovra molte leve e in pratica detiene le chiavi del successo o dell'insuccesso nel cinema per chiunque. Ciò non bastando, o richiedendo troppo tempo, si fanno intervenire organi istituzionali, in genere federali ma anche statali. Normale è il ricorso all'FBI. Come già visto il *Federai Bureau of Investigations* è la polizia politica americana; il suo scopo è la repressione del dissenso politico interno ed Hollywood non vi è esclusa. I suoi interventi in questo ambiente avvengono normalmente su indicazione dell'USIA; in ogni caso tale Agenzia è sempre consultata perché azioni contro elementi di Hollywood di fama internazionale hanno sempre un riflesso all'estero. Con gli elementi da avvertire, punire *una tantum* o neutralizzare per sempre l'FBI usa i sistemi già visti: cerca illegalità eventualmente commesse dal soggetto, e se non le trova può fabbricare prove false. Può anche cercare di stroncare una carriera con le diffamazioni. Il trattamento riservato dall'FBI all'attrice Jean Seberg è rimasto negli annali.

Ricordate Jean Seberg? Era una bella e giovane attrice

---

comparizione furono ritirati *(New York Times* del 5/6/1976). Non so cosa fecero dopo i tre, se ebbero guai con la legge, se continuarono a lavorare, e se si seguendo **quale** linea.

bionda, nata a Marshalltown in Iowa il 13 novembre 1938. Portava i capelli corti ed aveva un viso regolare cogli zigomi alti e denti perfetti; una versione femminile di Giuliano Gemma. Debuttò con *Saint Joan (Santa Giovanna,* 1957) di Otto Preminger per *United Artists* e l'anno dopo girò ***Bonjour Tristesse*** *(Idem,* 1958) sempre di Preminger per *Columbia* e ***The Mouse That Roared*** *(Il ruggito del topo,* 1958) di Jack Arnold con Peter Sellers, questa una produzione inglese. Quindi lavorò regolarmente, e fra gli altri si possono ricordare ***A bout de soufflé*** *(Fino all'ultimo respiro,* 1960) di Jean Luc Godard, una produzione francese, ***Moment*** *to* ***Moment*** *(Da un momento all'altro,* 1965) di Mervyn Le Roy per *Universal,* ***A Fine Madness*** *(Una splendida canaglia,* 1967) di Irvin Kershner per *Warner / Seven Arts,* con Sean Connery, e ***Pendulum*** *(Idem,* 1969) di George Schaefer per *Columbia,* con George Peppard. Per la fine dei Sessanta era una diva conclamata, al livello di Jane Fonda, e raggiunse l'apice del successo nel 1970, quando fu protagonista in quattro film, ***Paint Your Wagon*** *(La ballata della città senza nome)* di Joshua Logan per *Paramount,* con Clint Eastwood e Lee Marvin, *Macho* ***Callaghan*** *(Idem)* di Bernard Kowalski per *Felicidad,* con Lee J. Cobb, il grande successo ***Airport*** *(Idem)* di George Seaton per *Universal,* con Burt Lancaster, Dean Martin, Van Heflin e George Kennedy, e la produzione italiana ***Ondata di calore*** di Nelo Risi, girato in Italia.

Ma la Seberg era simpatizzante attiva del movimento per i diritti civili dei neri, comprese le Pantere Nere. Si era appunto negli anni Sessanta, gli anni della "contestazione" e degli *hippies;* molti progressisti americani si illudevano di potersi spingere abbastanza in là con le critiche al sistema. Così la Seberg - troppo famosa, troppo importante - finì nelle liste dell'FBI e fu inserita nel programma COINTELPRO, l'operazione designata a distruggere le Pantere Nere. Nel 1970 l'attrice divenne incinta e l'FBI colse l'occasione per diffondere

nei media la falsa notizia che il padre era un leader delle Pantere Nere. Letta la notizia la Seberg entrò nelle doglie e diede alla luce un bambino prematuro, che morì tre giorni dopo. La donna, avvilita e sgomenta per tanta malvagità, cercò di uccidersi e ripetè il tentativo ad ogni anniversario della morte del piccolo, sino a che vi riuscì l'8 settembre 1979, a Parigi. Nel frattempo Hollywood l'aveva abbandonata; nessuna Casa di produzione naturalmente si era azzardata ad offrirle parti; nessuno dei colleghi di un tempo - Lancaster, Sellers, Eastwood, Cobb, Marvin, Kennedy, Connery, Peppard e così via - si era azzardato di manifestarle solidarietà, neanche morale. Solo gli europei continentali cercarono di aiutarla, e girò qualche film francese, spagnolo, italiano, fra i quali notevole *Camorra* del 1972 di Pasquale Squitieri, con Fabio Testi. Il suo ultimo film fu *Bianchi cavalli d'agosto* del 1975. Dal 1979 l'USIA si adoperò ad ostacolare la ridistribuzione di ogni film cui la Seberg aveva partecipato, che erano stati trenta: la donna e la sua vicenda dovevano essere dimenticati. Infatti, pochi la ricordano; raro sentirla nominare da un qualche critico.

William Webster, allora direttore dell'FBI, qualche tempo dopo riconobbe le responsabilità dell'Agenzia nella clamorosa vicenda della Seberg, ma così rassicurò il pubblico: "*I giorni in cui l'FBI usava la diffamazione per combattere i sostenitori di cause impopolari sono passati da molto tempo. Noi abbiamo chiuso con quelle attività per sempre".* Come si vede anche Webster conosce uno dei principi basilari della propaganda americana: si può ammettere un misfatto del governo, anzi è bene farlo se appena possibile, ma sempre riferendolo al passato, dichiarandolo per l'oggi perfettamente corretto. Così la gente è contenta di sentire la verità e rassicurata per il presente. Il misfatto si ripeterà, e si ripeterà la trafila, e la gente ci cascherà ancora. Ovvio che il sistema della diffamazione è ancora usato. Da notare anche come Webster abbia usato l'espressione di cause *"impopolari"* e non "illegali"; è

un'ammissione di persecuzioni di soggetti che non avevano infranto alcuna legge.

Recentemente, e a poca distanza uno dall'altro, i divi Hugh Grant e Eddy Murphy sono arrivati sulla prima pagina di tutti i giornali perché sorpresi dalla polizia municipale di Hollywood in compagnie equivoche, a bordo delle loro auto in sosta; per Grant si trattava di una prostituta (una nera oltretutto) e per Murphy addirittura di un travestito. Sicuramente non si è trattato di una trappola, di un *set up;* però fa specie che la polizia di Hollywood, abituata da decenni a proteggere la *privacy* e anche gli eccessi di quei divi che sono le colonne della grande industria della città e del paese, in tali occasioni non abbia sorvolato come di norma, ma trattato i due come cittadini qualunque. Inoltre sorprende che le notizie relative agli arresti siano trapelate ai giornali nazionali e del mondo: la polizia municipale di Hollywood non può pregiudicare la carriera di una *star,* o influenzarla in alcun modo, senza l'approvazione dell'FBI. Non ho certezze, ma tali episodi hanno l'aria di avvertimenti per i due elementi, che forse hanno dato dei segnali di tralignamento politico sconosciuti ai media europei.

Per la sua attività di controllo l'FBI, come tutti indistintamente gli organismi di polizia, politica e non, necessita di delatori, di spie nell'ambiente. I tanti nomi eccellenti che ad un certo momento risultarono essere stati od essere in collusione con l'FBI sembrano la punta di un iceberg, e fanno pensare ad una rete di delatori veramente capillare. Come visto Ronald Reagan era il delatore sigla "T-10". John Wayne era una nota spia del *Bureau.* Elvis Presley aveva il nome in codice *"Colonel Burrows".* Cary Grant aveva già collaborato con l'OSS durante la Seconda Guerra Mondiale, per non parlare di Walter Pidgeon. Si potrebbe continuare e anche fare parecchi grossi nomi attuali.

Molto attivi a Hollywood anche l'*Internal Revenue Service*

(IRS), il fisco americano, e la *Drug Enforcement Agency* (DEA), l'antinarcotici americana. Sono strumenti sia di punizione che di ricatto. La presenza della DEA si spiega col fatto che molti operatori di Hollywood fanno uso più o meno regolare di sostanze stupefacenti; elementi del genere una volta individuati non vengono affatto perseguiti, anzi sono coltivati come un vero patrimonio: all'occorrenza ascoltano qualunque "consiglio" e possono anche essere indotti a diventare informatori abituali dell'FBI. Si hanno alcuni esempi dell'attività dell'IRS. Secondo la legge sull'embargo a Cuba i cittadini americani che intendono recarsi nell'isola devono chiedere una speciale autorizzazione al Dipartimento di Stato; qualche anno fa Robert Redford la chiese, la ottenne e si recò a Cuba, ma al suo ritorno subì un accertamento dell'IRS. Ciò non avviene per tutti i cittadini americani in tali frangenti, ma per le *star* di Hollywood sì, perché sono elementi noti che andando a Cuba le conferiscono legittimazione e anche le fanno pubblicità. Nel 1997 Jack Nicholson manifestò l'intenzione di recarsi a Cuba per partecipare ad un raduno internazionale di amanti del sigaro Avana; fu persuaso a cambiare idea per tempo.

Altro importante strumento di controllo su Hollywood è il Pentagono, sempre attraverso l'USIA. Il Pentagono è importante perché molti film - e in genere tutti quelli che trattano episodi di guerra moderna - devono impiegare materiale militare importante, come navi, aerei, carri armati, elicotteri e così via, che solo lui possiede. Così tutti indistintamente i film americani che mostrano tali materiali li hanno ottenuti dal Pentagono. Gli esempi sono infiniti. Per ***Tora! Tora! Tora!*** (Idem, 1970) di Richard Fleisher per *20th Century Fox,* il Pentagono prestò sei navi da guerra in servizio attivo, fra cui la portaerei *Yorktown,* e due cacciatorpediniere della riserve rimesse in funzione appositamente per il film, il tutto completo di equipaggi naturalmente (4.000 uomini solo

per la *Yorktown).* Per ***Operation Petticoat*** *(Operazione sottoveste,* 1959) di Blake Edwards per *Universal,* con Cary Grant, fu prestato un sommergibile e permesse le riprese all'interno di una base operativa. ***Top Gun*** *(Idem,* 1986) di Tony Scott per *Universal,* con Tom Cruise, fu addirittura realizzato dietro suggerimento del Pentagono, che doveva fare pubblicità nel paese per l'arruolamento di nuovi piloti; fu messa a disposizione una squadriglia di cacciabombardieri da Marina F14 *Tomcat.* Per ***The Hunt for Red October*** *(Caccia a Ottobre Rosso,* 1990) di John McTiernan per *Neufeld / Sherlock,* con Sean Connery, fu addirittura prestato un sommergibile nucleare lanciamissili in servizio attivo (un vero *boomer).* Comodati d'uso analoghi per tutti i film sulla Seconda Guerra Mondiale; sulla Guerra di Corea; sulla Guerra del Vietnam; sull'addestramento dei *Marines,* maschi e femmine che siano; per la serie dei Rambo di Sylvester Stallone; per molti film di Chuk Norris e Arnold Schwarzenegger, e così via: dovunque c'è un'arma di grosse dimensioni, dalla mitragliatrice in su, c'è il Pentagono.

The Hunt for Red October fu tratto dall'omonimo romanzo di Tom Clancy e questi a sua volta aveva potuto scrivere una *fiction* ricca di tanti e veridici dettagli tecnici militari perché aveva accesso ad informazioni esclusive del Pentagono. Clancy è uno dei tanti autori americani favoriti dall'USIA in modi vari, fra cui appunto l'accesso a informazioni *classified* o *secret* (non alle *top secret* naturalmente), perché giudicati creatori di prodotti utili propagandisticamente, in particolare all'estero.

Il Pentagono presta mezzi e uomini gratuitamente perché si tratta di una occasione per fare propaganda. In cambio esso pretende la gestione del copione e la scelta degli attori da impiegare, e può stravolgere completamente la trama se intende ottenere qualche risultato specifico. Non è propaganda solo nei propri confronti; è propaganda per gli USA in senso lato, coinvolgendone storia, attualità, politica estera, costume, e

rientra nella sfera dell'USIA. L'influenza del Pentagono su Hollywood è sempre stata nota negli Stati Uniti, e criticata dai progressisti. Nel 1970 il senatore *liberal* J.W. Fulbright scrisse anche un libro sull'argomento[16], mancando però di rilevare l'alta direzione dell'USIA sul tutto. O volendo mancare: si trattava sempre di un senatore americano.

I divi di Stato

Come forse già notato, i mezzi coercitivi dell'USIA sono stati diretti generalmente alla categoria delle *star.* Nel tempo è risultato che l'ambiente cinematografico di per se stesso non dava problemi. Se qualcuno aveva una alzata di ingegno c'era una maggioranza che lo bloccava. I produttori indipendenti teoricamente avrebbero potuto, ma a conti fatti non osarono mai sfidare il sistema. Almeno non più di tanto: uno dei film più ribelli realizzati da Hollywood dopo il 1953 fu ***Reds*** del 1981, di Warren Beatty per *Paramount;* accettabile per l'USIA, non piacque invece all'*establishment,* che non lo riteneva abbastanza malevolo nei confronti dei comunisti russi. Beatty andò in lista nera per un pò, ma ognuno può verificare il livello di "pericolosità" del film.

I problemi che vennero da Hollywood non vennero dunque dai suoi film, ma da alcuni suoi personaggi, appunto le *star,* e a titolo per così dire privato, fuori dal *set.* Si tratta di persone che hanno acquisito una grande notorietà, che sono diventati familiari al pubblico internazionale, il quale perciò ripone fiducia in loro, è portato a considerare ciò che dicono. Così tali persone possono approfittare della posizione per esternare opinioni non ortodosse, avendo risonanza ed effetto. In poche parole possono fare politica, la *loro* politica. Hanno dunque la possibilità di fare dei danni. Marion Brando ad esempio portò lo scompiglio quando mise il dito nella piaga del trattamento

16 *The Pentagon Propaganda Machine* di J.W. Fulbright; Liveright Publishing Corporation, New York, 1970.

riservato agli indiani. Tutte le manifestazioni di strada contro la guerra del Vietnam probabilmente non ebbero la stessa efficacia del gesto di Jane Fonda quando, all'apice della carriera, si fece fotografare accanto ad una postazione antiaerea nord vietnamita. Si trattò di prese di posizione importanti, in grado di avere un'influenza sull'andamento delle cose. L'USIA punì le due *star,* che furono poste in lista nera. Marion Brando pure col suo prestigio e la garanzia che rappresentava per il botteghino, non trovò ruoli per qualche anno. Lo stesso per Jane Fonda, che tornò a guadagnare solo con le lezioni di aerobica registrate su cassetta. Come visto la Fonda è ancora oggetto di una *hate campaign* popolare, e ciò benché la donna da tempo si sia "ravveduta": ha addirittura sposato Ted Turner, il *tycoon* della CNN, un grande esponente dell'*establishment* statunitense.

Le *star* sono molto importanti dunque. Sono importanti sia sul *set* che fuori. Sul *set* sono potenti veicoli per la trasmissione della Retorica di Stato, e fuori non la devono mettere in discussione; meglio anzi se la sostengono attivamente. L'USIA sa tutto ciò e da molto tempo si sta adoperando per riuscire a *selezionare* il più possibile i divi di Hollywood. Essa agevola la carriera di elementi la cui orientazione politica ed il cui profilo psicologico sembrino offrire garanzie di facile allineamento, di armonioso inserimento in un ambiente così ideologicamente vincolato come il cinema americano; al contrario cerca di bloccare subito la carriera di elementi sospetti, che abbiano dimostrato indipendenza di giudizio, intelligenza, anche eccessiva cultura. Gli attori insomma sono *controllati* dall'USIA, e anche molto da vicino, nella loro vita privata. È possibile che sia stata una cognizione su tale situazione degli attori hollywoodiani ad offrire lo spunto per il film ***The Truman Show*** *(Idem,* 1998), diretto da Peter Weir per produttori associati, con Jim Carrey[17]. Gli attori intuiscono la

---

17 È la storia di un orfano, Truman Burbank (Carrey), che

situazione, intuiscono ciò che si vuole da loro, ed emettono segnali di disponibilità. La partecipazione a film scandalosamente propagandistici è un segnale forte. Non tutti sono disposti a ricoprire ruoli in certi film, come ***Green Berets, Air America, Operation Dumbo Drop, Bananas, Heartbreak Ridge, Enoia Gay, Invasion USA, The Day After, Navy Seals, The Delta Force, True Lies, Wanted: Dead or Alive, Delta Force 2, Patriot Games, Clear and Present Danger, First Blood, Red Corner, Seven Years in Tibet, Kundun, Forrest Gump, Saving Private Ryan*** e così via. Chi lo fa ammicca all'*establishment:* sono dalla parte vostra.

C'è poi la partecipazione ad iniziative governative, come ad esempio le tournee al fronte nei periodi di guerra ed alcune presenziazioni all'estero a certe manifestazioni in certi paesi e in certi periodi. Frank Sinatra ad esempio non avrebbe mai voluto recarsi in Italia - paese che detestava - ma fu convinto ad apparizioni in momenti ritenuti meritevoli di sforzi extra. In tali attività si distinsero parecchie *star* del passato, come Bob Hope e Marilyn Monroe ad esempio. Attualmente la *star* più zelante sotto questo profilo sembra Richard Gere, che dopo aver girato un film di propaganda anti-cinese come *Red Corner* si impegna anche in tante iniziative private, o "private", di pari indirizzo. Come vedremo, da qualche anno a questa parte il Dipartimento di Stato ha deciso di spingere sul tasto, anche via

---

arrivato all'età di trentanni si accorge di essere stato ripreso a sua insaputa tutto il tempo, ed adoperato come protagonista di una *soap opera* a lunghissima durata: gli abitanti della sua cittadina di Seahaven sono in realtà degli attori, compresi gli amici e la sua stessa moglie. In effetti la vita di una *star* hollywoodiana non è molto diversa da quella di Truman Burbank: deve recitare tutto il tempo, sia sul *set* che fuori, in un ambiente formato da altri attori molti dei quali presumibilmente nella stessa situazione, con altri che certamente lo spiano, o sono pronti a riferire sue "deviazioni".

Hollywood. Michael Douglas ha accettato che fosse sottoposta la sua candidatura come "ambasciatore di pace" dell'ONU contro la proliferazione delle armi (carica informale) ed è stato effettivamente così nominato nel settembre 1998 da Kofi Annan. Da tale posizione parla contro la proliferazione degli armamenti nel mondo, ma l'obiettivo sono i missili a lunga gittata e le testate nucleari che stanno preparando alcuni paesi del Terzo Mondo, che minacciano la politica neocoloniale americana. Difende invece le armi nei film di Hollywood perché *"educano la gente a tenersi lontano dai pericoli"*.

Ma veramente emblematico, ed esemplificativo della situazione, è il caso di Shirley Temple. Nata nel 1928 fu una bambina attrice prodigio, graziosissima ed accattivante; era chiamata *"riccioli d'oro"* e questo piccolo angelo entrò nel cuore del pubblico mondiale. Il governo Roosevelt ne capì subito le potenzialità propagandistiche a beneficio di tutta la nazione e la inviò alcune volte all'estero per apparizioni e presenziazioni varie. Crescendo prese coscienza del proprio ruolo e decise di sfruttare le occasioni che le offriva. Nel 1949 passò alla televisione, il nuovo grande mass media, e quindi a partire dal 1953 si mise completamente a disposizione della propaganda di Stato. Fu utilizzata - lucrando sul ricordo che aveva lasciato nel pubblico internazionale, e sul suo volto ancora pacioso e simpatico - per controbilanciare i danni creati all'immagine degli Stati Uniti dalla loro politica estera oggettivamente feroce. Nel 1968, il momento della massima impopolarità del paese per via della guerra del Vietnam, fu piazzata ben in vista nella vetrina: fu nominata Ambasciatrice degli USA all'ONU. Quindi fu rimessa in vetrina dal 1974 al 1976, quando le fu affidata la carica di Ambasciatrice in Ghana: occorreva presentare un volto il più inoffensivo e innocente possibile agli ex schiavi (che al tempo erano proprio raccolti sulle coste degli attuali Ghana e Costa d'Avorio). Nel 1976 la si fece Capo del Protocollo della Casa Bianca, la

persona più adatta a ricevere in prima battuta messi ed inviati vari, specie quei gran ingenui del Terzo Mondo. La Temple acquisì una tale esperienza e conoscenza dei meccanismi di propaganda nazionale da sentirsi in grado di assumere la direzione di quella USIA con la quale operava quotidianamente, esattamente la carica ora ricoperta da Duffey; la richiese così al presidente Reagan, formalmente, ma questi gliela rifiutò.

Per quanto riguarda Ronald Reagan, questo attore invece non fu mai impiegato in attività del genere, perché fu sempre un attore mediocre, di scarsa risonanza. Come visto egli collaborò solo con l'FBI come delatore. Reagan si occupò di politica per suo conto, ma riuscendovi talmente bene da farsi eleggere prima governatore della California e poi appunto presidente della Federazione. La sua carriera sintetizza esemplarmente gli intrecci esistenti fra il mondo del cinema americano e la politica del paese. Molti a Hollywood cercarono, e cercano, di imitarlo. Ad esempio Clint Eastwood, che si è fatto eleggere sindaco di Carmel (California) in attesa di passi ulteriori, mentre in una intervista pubblicata dal quotidiano *New Yorker* del 28 novembre 1998 Tom Hanks ha annunciato la sua intenzione di dedicarsi alla politica attiva con l'obiettivo dichiarato di raggiungere la presidenza degli Stati Uniti. Non è certo detto che possa riuscirci, ma come elemento sarebbe abbastanza *adatto.* Vedremo più avanti, analizzando il film *Salvate il soldato Ryan,* che tipo di attore sia Tom Hanks.

Naturalmente il segnale più forte che si può inviare all'USIA è di diventare, di propria iniziativa, un informatore dell'FBI, ricco di dettagli su vita e pensieri privati dei colleghi. Lo si è già detto ed ora lo si ripete volentieri: molti divi e dive dello schermo americani attualmente sulla cresta dell'onda, apparentemente insospettabili tanto sono simpatici, carismatici, "umani" e dediti alla filantropia nella vita privata, o tanto sono belle e apparentemente svampite, sono degli informatori

abituali dell'FBI. Più che molti sono anzi la maggioranza: è davvero raro il caso di un attore che giunga ai vertici della notorietà - una posizione, è bene ricordarlo, ritenuta dal governo americano di grande importanza propagandistica e quindi *politica* - senza avere accettato compromessi più o meno gravi con il Potere. Il compromesso più grande è questo, e ad esso in genere corrispondono le maggiori ricompense. Sembra un patto col Diavolo. Lo è.

A questo punto si vede come la semplice definizione di "grandi attori" per i divi di Hollywood sia inadeguata, incompleta. Giungono ai vertici perché oltre ai meriti professionali hanno reso continuamente omaggio alla Retorica di Stato ed in genere hanno collaborato con Agenzie governative. Dalla collocazione così raggiunta continuano a fare propaganda tramite film mistificatori e con prese di posizione fuori dal *set.* Non si negano a nessuna richiesta dell'USIA: interpretano certi film - anche a *cachet* ridotto - perché il Dipartimento di Stato ne vuole garantire il successo; partecipano a comando a manifestazioni politiche in giro per il mondo, a favore di questa o quella fazione sostenuta a scopo di sovversione dagli USA, che siano i monaci tibetani, gli indiani Misquitos, i dissidenti birmani o gli indipendentisti del Kosovo. Non si tratta allora solo di grandi attori; sono anche dei funzionari governativi, dei pubblici ufficiali, perché consapevolmente mescolano al loro lavoro precisi compiti istituzionali: sono dei *Divi di Stato.*

Analoghe considerazioni valgono per l'altra colonna di Hollywood, i registi. Sono solo dei tecnici delle riprese, e non possono influenzare il contenuto ideologico dei film, ma sono fondamentali per la riuscita del lavoro. Ascoltassero solo le loro inclinazioni non accetterebbero mai certi film, naturalmente certo non quelli elencati poco fa. Ma vogliono il successo, come gli attori, ed accettano i compromessi. Abbiamo così i *Registi dì Stato.* Anch'essi possono essere

individuati facilmente tramite i lavori che hanno accettato: film di elogio all'*American Way,* senza chiaroscuri o ripensamenti; film che demonizzano o ridicolizzano popoli scelti come avversari dagli Stati Uniti, come russi, cinesi, arabi, latinoamericani, indocinesi; film che mistificano clamorosamente la Storia, in particolare quella americana; film che contengono messaggi subliminali di valenza politica.

Occorre però essere preparati per riconoscerli tutti. I registi di Stato più apprezzati sono infatti quelli che meglio riescono a inserire propaganda senza farsene accorgere. L'apice è raggiunto da quelli che riescono a confezionare lavori che sembrano impietosamente critici del sistema (e che quindi sembrano credibili, in buona fede), ma che in realtà lo puntellano. Ad esempio *Apocalypse Now* è stato accolto come un film critico dell'intervento americano in Vietnam, ma non lo è affatto. Dice solo che si trattò di una guerra feroce - quale non la è? - ma non dice che fu una guerra coloniale, ed era quello il punto. Fa poi un'apologia del buon senso e dell'umanità del governo americano: il colonnello Kurtz (Marion Brando) voleva la "bomba" per fare cessare le sofferenze dei militari americani, ma non gli fu concessa; fu anzi eliminato lui, povero vecchio militare di carriera impazzito *(forse* fu eliminato, e, come vedremo, solo nella versione del film per l'Europa). Vanno benissimo i registi che si sono fatti la fama di "ribelli" con qualche film innocuamente scandalistico o scandaloso: al pubblico sembrano ormai elementi che raccontano le cose come le vedono loro, credibili quindi se non altro nella buona fede, e quando fanno un film anticinese come *Kundun* pare che tale sia proprio la opinione loro. E invece è l'opinione del governo.

Grandi attori e grandi registi americani come funzionari semi ufficiali dunque, una situazione ben confermata da carriere come quelle di Shirley Temple e di Ronald Reagan. Ciò spiega come mai di tanto in quanto si trovino coinvolti in questioni

diplomatiche internazionali. Ad esempio il governo cinese ha recentemente dichiarato "persone non grate" tre di tali elementi di Hollywood, e precisamente gli attori Richard Gere e Harrison Ford e il regista Martin Scorsese. A Gere già dal 1995 era negato il visto di ingresso in Cina. La misura fece seguito ad un articolo comparso il 22 dicembre 1997 sul quotidiano cinese in lingua inglese *China Daily,* un giornale ufficiale del governo, dove si accusava Hollywood di produrre film intenzionalmente di propaganda anti cinese. Erano citati cinque titoli recenti e si scriveva che *"il governo cinese non avrebbe perdonato Hollywood per questo".* Da notare che furono presi provvedimenti diplomatici punitivi - equivalenti ad una espulsione per un funzionario d'ambasciata - nei confronti di attori e registi, e non di dirigenti delle case di produzione: il governo cinese sa come funziona Hollywood ed ha individuato una cosciente partecipazione in individui che avrebbero anche potuto rifiutarsi, una responsabilità personale quindi. Per quanto riguarda i dirigenti, prendersela con loro sarebbe stato come prendersela con i membri del Congresso o con il Segretario di Stato: fare il *National Interest* è il loro mestiere.

Qual'era il problema per *China Daily?* Il problema sono i film di argomento cinese che da qualche anno Hollywood ha iniziato a produrre con buon ritmo. Sono tutti congegnati - quale più e quale meno - in modo da presentare negativamente l'organizzazione statale cinese, naturalmente quella post 1949. Falsificano i fatti storici, distorcono situazioni, omettono verità indiscusse, ricorrono a tecniche di propaganda subliminale. Battono particolarmente sul tasto del Tibet, occupato nel 1954 dalla Cina per ragioni difensive (gli Stati Uniti stavano attirando la regione nella loro orbita allo scopo di installarvi basi militari nucleari). È un fatto storico, che può essere mostrato; ma deve anche essere mostrato il reale contesto dell'operazione, le sue motivazioni, e non vanno omesse le gravi mancanze della classe dirigente tibetana di allora: fosse

rimasta neutrale la regione sarebbe ancora indipendente, ma si mise con gli americani per rancore anti cinese; inoltre era estremamente superstiziosa e oscurantista. In particolare si sono distinti nella mistificazione intenzionale e nella volontà di nuocere i seguenti film: *M. Butterfly (Idem,* 1993) di David Cronenberg per *Geffen Pictures,* con Jeremy Irons; *Seven Years in Tibet (Sette anni in Tibet,* 1997) di Jean Jacques Arnaud per produttori associati, con Brad Pitt; ***Red Corner*** *(L'angolo rosso,* 1997) di John Avnet per produttori associati, con Richard Gere; ***Kundun*** *(Idem,* 1998) di Martin Scorsese per tale Barbara De Fina.

Gere è stato attivo anche con iniziative personali fuori dal *set,* partecipando a manifestazioni anti cinesi. Giustifica col fatto di essere buddista e di avere a cuore la sorte dei correligionari tibetani, ma spicca allora la sua mancanza di interesse per la sorte inflitta dagli Stati Uniti ai vietnamiti, ai laotiani e ai cambogiani, in maggioranza appunto buddisti; vengono anche in mente i monaci buddisti vietnamiti che si davano fuoco per protestare contro il regime neocoloniale statunitense nel Vietnam del Sud. Gere critica la pena di morte in Cina, e dimentica che è in vigore anche negli *States.* Aggiunge in merito anche dei particolari suggestivi: dice che *"Sembra inverosimile ma [* in Cina] *è la stessa famiglia del condannato a dover pagare il costo della pallottola"*[18]*,* una cosa che purtroppo per lui ricorda le consuetudini Puritane.

Nel 1998 è scesa in campo anche la *Disney,* che ha prodotto un cartone animato con un nuovo personaggio, la graziosissima cinesina Mulan, che nell'epoca della Cina dei Mandarini combatte contro malvagi ed oppressori vari. Propaganda anche questa? Certamente, proprio come ***Animal Farm:*** invita a ribellarsi al potere costituito e in generale a essere individualisti, a staccarsi dalla collettività. Incoraggia le donne cinesi verso il femminismo e la generica critica alla società.

---

18 Rivista *TV Film* N° 24 del 14/6/98, pag.18.

Non bisogna dimenticare che questi film sono distribuiti in tutta l'area del Pacifico, attorno alla Cina, e penetrano anche nella Cina stessa.

Questo *status* semi ufficiale dei divi cinematografici americani comincia ad essere riconosciuto negli Stati Uniti in un modo molto concreto, benché naturalmente surretizio. Ad esempio nel novembre del 1998 lo Stato della California ha approvato una legge molto severa per tutelare la *privacy* del personale dello spettacolo: prevede il carcere per chi commercializza fotografie o riprese filmate non autorizzate dai soggetti. E una legge fatta apposta per i divi, che lavorano e vivono quasi tutti a Hollywood, California, ed ha lo scopo di proteggere questo capitale pubblico americano: per mantenere la loro efficacia - per poter continuare a svolgere le loro funzioni istituzionali verrebbe da dire - il loro "personaggio" non deve essere scalfito da intrusioni nel privato, che li mostrino come persone comuni; devono rimanere mitici e carismatici. La legge è entrata in vigore dal 1° gennaio 1999. Ciò si aggiunge alla pluridecennale tutela dell'FBI: così come punisce i divi devianti, il *Bureau* cerca di proteggere i Divi di Stato. Giornalisti e fotografi troppo invadenti - non previsti - possono recare danni e l'FBI non disdegna affatto di occuparsi di loro. Nello stesso novembre del 1998, ad esempio, l'FBI ha arrestato il fotografo di Los Angeles Eric Ford perché aveva intercettato una lite telefonica fra i coniugi-Divi di Stato Tom Cruise e Nicole Kidman. Ford rischia una pena sino a 15 anni di carcere. Non è davvero privo di significato il fatto che le indagini su Ford siano durate un anno e che siano state condotte appunto dall'FBI, la polizia *politica* americana.

CAP. III
LA FILMOGRAFIA DAL 1947 AD OGGI

Gli ultimi film realisti

Dopo la Dichiarazione del Waldorf furono prodotte alcune dozzine di film che si possono ancora considerare appartenenti alla vena realista. Ciò avvenne per inerzie produttive, e perché la linea da tenere, completa in ogni dettaglio e che avrebbe espressamente escluso il realismo, sarebbe stata fissata definitivamente dall'USIA nel 1953. Thomas si era preoccupato soltanto dei film di denuncia sociale, come quelli di Chaplin o come *The Grapes of Wrath,* e per il resto sembrava soddisfatto dalla *Screen Guide for Americans* della Rand. Così la vena realista fu continuata sino al 1953, eliminando solo il filone della denuncia sociale scoperta. Di seguito sono citati i film che ebbero maggior successo di pubblico.

- ***The Naked City*** *(La città nuda,* 1948) di Jules Dassin per *Universal.* Mostra una indagine poliziesca nella New York del dopoguerra, che si ramifica con personaggi e situazioni degradate, realistiche. Non c'è il lieto fine. Invece dopo la morte dell'assassino per mano della polizia, una voce fuori campo dice *"Ci sono otto milioni di storie nella città nuda. Questa è una",* e il film finisce.
- ***Cry of the City*** *(L'urlo della città,* 1948) di Robert Siodmak per *20th Century Fox,* con Victor Mature.
- ***Criss Cross*** *(Doppio gioco,* 1948) sempre di Siodmak per *Universal,* con Burt Lancaster e Yvonne De Carlo.

- ***The Asphalt Jungle*** *(Giungla d'asfalto,* 1950) di John Huston per MGM, scenografia di Cedric Gibbons, con Sterling Hayden e la giovane Marilyn Monroe. Narra di un "colpo" preparato da dilettanti, cioè da disperati, che finisce con la morte dei medesimi, uno dopo l'altro. Gli italiani ne copieranno la trama in una versione naturalmente buffonesca, *I soliti ignoti* di Mario Monicelli, peraltro ben riuscita.

- ***Sorry Wrong Number*** *(Il terrore corre sul filo,* 1948) di Anatole Litvak per *Paramount,* con Burt Lancaster e Barbara Stanwyck. È un film "nero" con una atmosfera inquietante, di insicurezza e impotenza, che finisce con la protagonista strangolata.

- ***Fourteen Hours*** *(Quattordicesima ora,* 1951) di Henry Hathaway per *20th Century Fox,* in cui recita anche Howard Da Silva (tenente Moskar). Un giovane uomo emotivamente scosso (per via della "società" in fin dei conti: i genitori si sono separati) vuole gettarsi dal cornicione **e** dopo quattordici ore di colloqui con un coraggioso ed umano poliziotto è convinto a desistere; ma per fatalità cade ugualmente nel vuoto. Negli Stati Uniti e in qualche altro paese il film fu però distribuito con un altro finale, dove il giovane si salva, una soluzione banale che non piaceva alla produzione.

- ***The Snake Pit*** *(La fossa dei serpenti,* 1948) di Anatole Litvak per *20th Century Fox,* con Olivia De Havilland. Mostra gli orrori in un manicomio; alla fine la protagonista ne esce mitigando lo sgomento negli spettatori.

- ***The Treasure of the Sierra Madre*** *(Il tesoro della Sierra Madre,* 1948) di John Huston per *Warner Bros,* con Humphrey Bogart. Una vicenda di uomini spinti da una insensata avidità, paragonabile a ***Greed*** di Von Stroheim e a ***The Gold Rush*** di Chaplin.

- ***The Boy With Green Hair*** *(Il ragazzo dai capelli verdi,* 1948) di Joseph Losey per RKO. Evoca una società americana alienata, staccata dalla realtà ed incapace di capire la varietà del mondo.

- ***State of the Union*** *(Lo stato dell'Unione,* 1948) di Frank Capra per *MGM,* con Spencer Tracy e Katharine Hepburn. Un candidato alla Presidenza denuncia i maneggi di *lobbies* industriali e quindi si ritira dalla competizione, salvando il matrimonio.
- ***All the King's Men*** *(Tutti gli uomini del re,* 1949) di Robert Rossen per *Columbia,* con John Ireland. Si ispira alla storia del governatore della Louisiana Huey Long (un demagogo ma anche un populista; un piccolo Peron) ed offre squarci discretamente veridici della politica locale americana.

Alcuni film tentarono la critica del razzismo nella società americana. Era la prima volta che l'argomento veniva preso in considerazione in tali termini da Hollywood. Fu fatto in punta di piedi, timidamente, ma il gesto fu notato. Aveva cominciato ***Gentleman's Agreement*** di Elia Kazan del 1947, trattando il tema dell'antisemitismo. Quindi uscirono tre film centrati sul problema dell'*apartheid:*

- ***Pinky*** *(Pinky, la negra bianca,* 1949) di Elia Kazan per *20'" Century Fox.* Narra di una infermiera nera ma di apparenza bianca che viene ingiustamente accusata della morte dell'anziana di cui si stava occupando; dimostrata la sua innocenza ed ottenuta l'eredità la donna fonda un orfanotrofio per bambini neri abbandonati.
- ***Intruder in the Dust*** *(Non si fruga nella polvere,* 1949) di Clarence Brown. In una tipica cittadina del Sud un nero è ingiustamente accusato di omicidio; gli abitanti sono descritti con un realismo impietoso che ne evidenzia l'ottusità e la bigotteria, ma è fatta scattare la valvola - forse già imposta - del lieto fine (c'è un procuratore distrettuale che si rivelerà onesto).
- ***Home of the Brave*** *(Odio,* 1949) di Mark Robson per il produttore (allora) Stanley Kramer, sceneggiatura di Carl Foreman. Analizza i veri problemi di un soldato nero ricoverato in ospedale durante la guerra col

Giappone. Cade in facili stereotipi - i neri sono buoni, i bianchi cattivi e quando buoni sono o deboli o sfortunati - ma focalizza bene sul tema; gran film.

L'ultimo film realista in assoluto fu un caso particolare, un episodio estemporaneo. Uscito di prigione nel 1951 Herbert Biberman volle realizzare un film di impegno sociale, in polemica con il governo. Nessuno a Hollywood fu disposto a produrlo, né a mettergli a disposizione gli *Studios* o altre strutture. Lo produsse allora lui, associandosi con Adrian Scott e Paul Jarrico nella improvvisata *International Union.* Nacque così:

- *The Salt of the Earth (Il sale della terra* o l'incongruo *Sfida a Silver City,* 1953) di Herbert Biberman, con Rosaria Revueltas e Will Geer, sceneggiatura di Michael Wilson. Fu girato in una cittadina del New Mexico e trattava dello sciopero di una piccola comunità di minatori. Le riprese avvennero in un clima teso, nell'ostilità delle autorità locali e di buona parte della popolazione; furono anche sparati colpi di fucile contro la troupe. Il lavoro fu ultimato fra mille difficoltà: i laboratori non volevano sviluppare la pellicola, le ditte non consegnavano l'attrezzatura per il sonoro, la musica fu registrata con un sotterfugio, il montaggio eseguito di nascosto. Una vera operazione clandestina, frutto di una opposizione ad un regime totalitario: un samizdat. Le poche sale che all'inizio accettarono di proiettarlo furono picchettate dall'American *Legion,* e quindi la IATSE, che comprendeva anche gli operatori di macchina nelle sale, ne impedì definitivamente la diffusione negli Stati Uniti. Biberman potè tornare alla regia solo nel 1971, quando diresse ***Slaves,*** un film sulla condizione dei neri al tempo dello schiavismo, mai giunto in Italia. Morì nel 1972.

Qualcuno potrebbe dire che Hollywood ad un certo punto

smise di descrivere le negatività sociali come fatto specialmente durante gli anni Trenta semplicemente perché ad un certo punto tali negatività scomparvero: la società migliorò, la disoccupazione crollò, arrivò la democrazia e così via; di conseguenza tutti diventarono più buoni ed ebbero anche meno problemi personali. Tesi improbabile viste le statistiche ma andiamo a verificare. Verifichiamo come Hollywood dopo il 1953 trattò film ambientati proprio negli Stati Uniti degli anni Trenta. Tali film furono ad esempio:

- ***Some Like It Hot*** *(A qualcuno piace caldo,* 1959) di Billy Wilder per *United Artists,* con Marilyn Monroe, Jack Lemmon e Tony Curtis. Nella Chicago del 1929 due musicisti squattrinati sono inseguiti dalla gang del boss "Ghette".
- ***They Shoot Horses, Don't They?*** *(Non si uccidono così anche i cavalli?,* 1969) di Sydney Pollack per *Warner Bros,* con Jane Fonda. Nel 1932 Gloria-Fonda vince una gara di resistenza di ballo, con squallidi episodi nelle soste (10 minuti ogni due ore), e quando scopre che il premio di 1.500 dollari è una truffa perché saranno dedotte le spese della manifestazione chiederà al suo compagno di spararle, come si fa con i cavalli sfiancati. Lui esaudisce e alla polizia risponde con la domanda del titolo.
- ***The Sting*** *(La stangata,* 1973) di George Roy Hill per *Universal,* con Paul Newman, Robert Redford. Truffe di simpatici *gangsters* nella Chicago del 1936; l'unico a rimetterci è il *gangster* antipatico.
- ***Thieves Like Us*** *(Gang,* 1973) di Robert Altman per *United Artists,* con Keith Carradine. In tre evadono da un carcere del Mississippi, negli anni della Grande Depressione; finisce male, con il protagonista Bowie-Carradine ucciso dalla polizia.
- ***Big Bad Mama*** *(FBI e la banda degli angeli,* 1974) di David Lowell Rich per *Santa Cruz Productions.* Banda di malviventi sopra le righe nel periodo della

Depressione; i media coprono.
- ***The Front Page*** *(Prima pagina,* 1974) di Billy Wilder per *Universal,* con Walter Matthau e Jack Lemmon. Due giornalisti dell'Examiner interferiscono nelle vicende di un condannato a morte, cui alla fine sarà sospesa la sentenza. Siamo nel 1929 e l'uomo è stato condannato per l'omicidio di un poliziotto, ma si lascia intendere perché anarchico (un richiamo a Sacco e Vanzetti).
- ***Raging Bull*** *(Toro scatenato,* 1980) di Martin Scorsese per *United Artists,* con Robert De Niro. Storia del pugile Jack La Motta, sul ring e contro la Mafia che vuole truccare gli incontri.
- ***Little Miss Marker*** *(E io mi gioco la bambina,* 1980) di Walter Bernstein per *Universal,* con Walter Matthau, Tony Curtis, Julie Andrews. Un uomo perde al gioco gli ultimi dollari, si uccide, e la figlia bambina resta all'allibratore, un burbero benefico
- ***The Untouchables*** *(Gli intoccabili,* 1987) di Brian De Palma per *Paramount,* con Kevin Costner, Sean Connery, Robert De Niro. Vicende dell'arresto di Al Capone per frode fiscale.
- ***Radio Days*** *(Idem,* 1987) di Woody Allen per *Orion Pictures,* con Mia Farrow e voce narrante di Woody Allen. Ricordi di un'infanzia negli anni Trenta-Quaranta col sottofondo dei programmi della radio.
- ***Diving Horses*** *(Un tuffo nel buio,* 1992) di Steve Miner, con Clift Robertson e Gabrielle Anwar. Durante la Grande Depressione una ragazza si esibisce tuffandosi in acqua con un cavallo da un'altezza di dieci metri; per un incidente diventa cieca ma riesce ugualmente ad eseguire le sue *performances.*

Non è la stessa società che traspariva dai film della vena realista. I soggetti sicuramente non focalizzano su temi sensibili, il che è già significativo. Rimane però lo sfondo: ebbene mai lo spettatore ha la sensazione che si trattasse di una società con il 25-35% di disoccupazione, con file ad ogni

mensa di carità, col paese percorso in lungo e in largo da torme di impoveriti.

Film di ambientazione americana contemporanea

FILM DI AMBIENTAZIONE CIVILE.

Sono sostanzialmente i film drammatici e le commedie, più o meno brillanti. Eliminato il realismo, e imposta la visione della Retorica di Stato sulla società americana, cosa poteva fare Hollywood in questo campo? Esattamente ciò che conosciamo ancora come sua produzione attuale. Il noto "disimpegno" di Hollywood dipende dai vincoli imposti dall'USIA.

Il genere drammatico è riservato a vicende personali in ambienti di ricchi o di benestanti, su sfondi generalmente compatibili. Se la sceneggiatura - per un tocco di "realismo" - prevede incursioni in ambienti degradati sono usati tutti gli accorgimenti subliminali visti addietro. Vieppiù se la vicenda si svolge interamente in tali ambienti. Di norma è non è ammessa una conclusione troppo amara, e mai di condanna per il "sistema". Già per un film drammatico è un controsenso, e si cade nel grottesco con il lieto fine, non di rado piazzato anche in questi film (ad esempio in *Rocky* del 1976). È però difficile riuscire a confezionare film drammatici avvincenti, che coinvolgano il pubblico, escludendo gli spunti dati dalla realtà, i più credibili per il pubblico stesso. L'ambiente dei ricchi o benestanti non è poi il più adatto per il genere, perché il pubblico non vi ci si identifica facilmente. I drammi sociali americani sarebbero adatti a ispirare belle trame strappalacrime, ma sono tabù. Così questi film americani non hanno quasi mai successo: il pubblico percepisce la loro artificiosità. Quando lo hanno, come nel caso di ***Titanic*** *(Idem,* 1997) di James Cameron per *20th Century Fox* **e** *Paramount* ciò è dovuto in primo luogo al *battage* pubblicitario e quindi agli effetti speciali, alla maestosità delle scene. Rimangono comunque film freddi, che lo spettatore avverte distanti,

meccanici, poco spontanei e che non gli rimangono nel cuore. ***Titanic*** in effetti non vale un centesimo di ***The Best Years of Our Lives,*** costato tanto di meno e senza nessun effetto speciale se non quello offerto da una umanità ben scelta e verosimile.

Sembrerebbe che si sia optato per la storia del ***Titanic,*** che davvero affondò nel 1912 con pochi superstiti, per confezionare finalmente un film drammatico con una conclusione adeguata. Anche questo film naturalmente fa pubblicità all'America: il piano finale dice che l'eroina Rose, in cui si identificano gli spettatori, specie le donne, è una americana tipica: nelle foto sul comodino la vediamo *cowgirl* a cavallo, aviatrice, attrice di Hollywood, il meglio che una donna può essere in quel paese. Non è stata naturalmente una *surrogate mother.* Il messaggio subliminale di fondo del film è il seguente: Non sarebbe una grande perdita se l'America facesse la fine del Titanic? Pensateci prima di buttarla a mare. In effetti questi anni di *Perestroika* vedono la progressiva estromissione degli Stati Uniti dal mondo, in particolare dall'Europa continentale, cui *in primis* è diretto il film. Un messaggio affine, ma molto più preciso, vedremo essere contenuto **in *Saving Private Ryan.*** Non dico che tale popo' di film sia stato fatto per questo; si prestava. Non bisogna dimenticare che l'USIA esaminando ogni copione studia le possibilità che offre e cerca di saturarlo con la propaganda che al momento le pare la più opportuna. Sempre facendolo con maestria naturalmente, ed evitando di esagerare, di farsi scoprire. James Cameron nel 1994 aveva accettato di dirigere ***True*** *Lies.*

Il genere drammatico è stato col tempo gradualmente abbandonato da Hollywood, con recuperi sempre più rari, come appunto *Titanio.* Il fatto è che l'USIA vi ha imposto vincoli che lo hanno reso praticamente impossibile. L'Agenzia avrebbe voluto eliminare subito del tutto il genere, perché questi film

nel subconscio degli spettatori provocano l'associazione di una situazione negativa con la società - americana - in cui avviene, mentre invece una regola principe è di accostare sempre nel subconscio degli spettatori mondiali l'entità americana con delle positività.

Qualche film sembra fare eccezione al consueto, sembra cioè un dramma reale. Ma all'ultimo non è mai davvero così. È bene fare un paio di esempi significativi.

Il film-TV ***One Day with the President*** *(Un giorno con il presidente,* 1994) di W. Hussein e interpretato da J. Ritter e T. Harper, è stato trasmesso il 18 febbraio 1998 da RAI 2 alle ore 20.40, un *prime time.* È stato quindi visto da molti italiani. Ha la seguente trama. Famigliola felice, con graziosa figlia sedicenne Missy (diminutivo di Melissa); il padre (John Ritter) è un bietolone biondo remissivo, che lavora duro e onesto, e guadagna a sufficienza. Un buon americano. Si scopre che Missy ha una forma di cancro. Cominciano gli ospedali e il padre viene licenziato per le assenze accumulate per seguire la figlia. Inoltre l'assicurazione medica gli raddoppia il premio. Non hanno un soldo e rischiano di perdere la casa e diventare così *homeless,* con Missy cui nel frattempo è stata amputata una gamba. Vivono della carità della figlia grande e del genero, che si trasferiscono per aiutare nella paterna e americana villetta di legno e cartone con giardinetto. La situazione viene resa pubblica e il padre riferisce con umiltà ad una commissione del Congresso che si occupa di *welfare:* si stanno appunto discutendo modifiche di legge per tali situazioni. Ciò aiuta l'Amministrazione Clinton, che vuole apportare tali modifiche. Sono approvate e grazie ad esse il padre riprende a lavorare (a paga dimezzata). Missy sta per morire e chiede di poter incontrare il Presidente. E esaudita e fa una comparsa nel film il Presidente Clinton in persona, interpretando lui medesimo. Il film finisce, con una voce fuori campo che ci dice che Missy sarebbe morta di lì a poco. Il film è stato così

presentato alla pagina 772 di Televideo:

> *"Missy, una sedicenne, subisce l'amputazione di una gamba per un tumore. Ma, nonostante tutto, la sua sorte è segnata. In seguito il padre di Missy viene licenziato e l'assicurazione gli raddoppia il premio per le spese ospedaliere. Ma grazie all'intervento del governo Clinton, nell'ambito di un progetto in difesa dei diritti della famiglia, il padre riprenderà a lavorare ".*

È evidente che si tratta di un film la cui realizzazione è stata caldeggiata dall'Amminisrazione Clinton per appoggiare le sue politiche sociali presso l'opinione pubblica interna, e finito sul mercato italiano solo perché là Hollywood può vendere qualunque cosa le capiti di fare. In ogni modo è un buon esempio. Sembrerebbe un film drammatico serio e realistico. Sono accennate diverse negatività americane. Il padre viene licenziato perché perde tempo ad accudire la figlia malata terminale: c'è libertà di licenziamento, usata con cinismo. Appena si accorge di rimetterci l'assicurazione aumenta il premio del soggetto: le assicurazioni malattie americane funzionano solo quando non ci sono malattie. Una volta licenziato il padre non può più pagare le rate del mutuo sulla casa e rischia di perdere il tetto: ecco come si diventa *homeless* negli USA.

Ma ci sono i correttivi subliminali. Il principale che licenzia il padre è di tipo latino: solo i poco americani abusano della libertà di licenziamento. Il padre non si lamenta tanto quando l'assicurazione gli raddoppia il premio a tradimento: è come un fatto naturale, non sindacabile. Egli quindi rischia di diventare *homeless,* ma non lo diventa: tale destino non tocca mai ai leali piccoli servitori del sistema. La parola *"homeless "* quindi non è nominata. Bella la scena della testimonianza del padre alla commissione del Congresso: ha un atteggiamento umile e rispettoso, di chi si rende conto di non avere diritto a chiedere

alcunché; i senatori lo ascoltano con un'aria di costernazione e di sorpresa, come non avessero mai sospettato l'esistenza di situazioni del genere nel paese: ora che lo sanno correranno a provvedere. Strano per come possa sembrare, anche qui c'è il lieto fine. La didascalia del finale ci dice che Missy morirà, si, ma contenta, perché ha incontrato Clinton e perché la famiglia ha ritrovato la serenità col lavoro del padre. Infatti, il finale lascia lo spettatore con una impressione di sollievo, di ottimismo, non è vero? C'è poi una parte più meccanica di propaganda. Sembra che l'Amministrazione Clinton abbia operato chissà quali miglioramenti nel sistema del *welfare* americano. Ha tentato, si, ma non è riuscita: nel 1996 il Congresso - quello della commissione che ascoltava il padre - ha eliminato l'unico programma sociale valido che esisteva, *l'Aid for Families With Dependent Children* (AFLD) che distribuiva buoni per l'acquisto di cibi alle madri sole con figli minori a carico.

Recentemente trasmesso dalla televisione di Stato italiana - il 24 settembre 1998 su RAI 3 alle 20.40 - anche il film drammatico ***Falling Down*** *(Un giorno di ordinaria follia,* 1993) di Joel Schumacher per produzioni associate, con Michael Douglas e Robert Duvall. Il film è così presentato alla pagina 772 di Televideo:

> *"Abbandonato dalla moglie e licenziato dal lavoro, un serio quarantenne rimane imbottigliato nel traffico di Los Angeles ed improvvisamente perde la testa: nessuno potrà più resistere alla sua furia. Riuscirà a fermarlo un poliziotto al suo ultimo giorno di lavoro".*

Ancora una trama promettente: un uomo si ribella contro la società. Un'occasione per fare parecchie denunce sociali. In superficie sono presentate, infatti, ma annullate da un preciso lavorio subliminale. Prima l'uomo è stato abbandonato dalla moglie e *poi* ha perso il lavoro: il fallimento matrimoniale gli

ha provocato un esaurimento nervoso, che lo ha reso diverso, non più disponibile ai semplici compromessi quotidiani. Bill (Douglas) dice infatti *"Non sono io che ho perso il lavoro; è il lavoro che ha perso me".* Niente accuse ai datori di lavoro quindi. Semmai nelle domande del poliziotto alla ex moglie si lascia intuire che tutto sia partito da costei (Bill non beveva, non si drogava, non aveva mai alzato le mani in famiglia). Nella sua marcia a piedi verso la casa della ex moglie Bill attraversa i quartieri malfamati di Los Angeles, che sono anche i quartieri più poveri. Viene mostrata un'umanità indolente, insensibile e criminale: perciò sono poveri. Sono quasi tutti immigrati di colore, tipo portoricani e asiatici, e sono loro a infastidirlo provocandone la reazione. C'è anche qualche bianco nella melma, ma sono o pazzi neonazisti come il gestore del negozio di articoli militari o drogati terminali o puri vagabondi. C'è un bianco macilento a terra con un cartello *"Will work for food"* ("Sono disposto a lavorare per cibo"):uno slogan pubblicitario, perché l'uomo non è evidentemente in grado di lavorare, probabilmente per gli eccessi di alcol e droga. Diverso sarebbe stato usare per la comparsata un uomo robusto e all'erta, magari con l'elmetto da carpentiere in testa, e con l'aria amareggiata, delusa. Ad un altro bianco che gli chiede due dollari fra un morso e l'altro a un panino, Bill dice *"Ma perché non ti trovi un lavoro?".* Non manca l'occasione per inserire un po' di propaganda per la politica estera: all'esoso gestore di un *grocery store* (alimentari e bevande), un coreano che non si è neanche preso la briga di imparare la lingua del paese che lo ha accolto, Bill rinfaccia *"Sai quanto ha speso il mio governo per la Corea?".* La tesi subliminale del film è che se ci sono problemi negli Stati Uniti, che possano portare all'esasperazione un americano peraltro esemplare come Bill (ha i capelli biondi a spazzola, gli occhiali, ed è vestito come un Testimone di Geova d'estate, camicia bianca a maniche corte e cravatta; porta anche una borsa), questi sono dovuti agli

immigrati. La ex moglie si chiama infatti "Elizabeth Travino" e di lei dice la madre di Bill: *"È mezza italiana; si sa come va con quelle".* Per inciso si può notare come l'USIA non abbia controllato bene il doppiaggio in italiano; l'avesse fatto in Italia avremmo sentito la battuta: *"È mezza turca; si sa come va con quelle".*

All'ultimo Bill è ucciso dal poliziotto Prendergast (Duvall). Non è una fine troppo amara; è la conclusione di una sfortunata vicenda personale, dovuta a problemi psicologici. Tutti sono contenti: Prendergast ricava i giusti stimoli per continuare il lavoro, la ex moglie trae un sospiro di sollievo (non una lacrima in effetti), e la figlia non si accorge di nulla. Contento anche Bill, che aveva detto di non voler vedere crescere la figlia da dietro le sbarre. Non ci si rattrista neanche per le vittime di Bill: alcuni delinquentelli portoricani ed il poco raccomandabile gestore del negozio di articoli militari. Ci si può soffermare un attimo sulla figura di quest'ultimo: è un fanatico delle armi e del nazismo, che lui identifica con la sua cattiveria generalizzata, con l'odio verso tutto ciò che gli pare diverso e *debole.* Si tratta di uno stereotipo nella filmografia hollywoodiana post 1953: suggerisce che la violenza che ognuno non può non notare nella società e nella politica estera americana è dovuta a soggetti del genere. Per il resto non rimane che notare come Michael non abbia la fibra del padre: Kirk Douglas non avrebbe accettato un tale film.

Anche i film di *gangsters* sono stati stravolti dall'USIA. Come detto non più uomini **e** giovani tendenzialmente bene intenzionati portati al crimine da circostanze avverse, ma tarati vari, che si comporterebbero così nella migliore delle società; oppure dei gran simpatici disinvolti, che si danno alle truffe per talento. Il grosso del crimine, sostiene l'USIA, è compiuto poi da teppisti di strada, giovani stupidi e violenti, annoiati dalla facilità della vita nel paese di Bengodi. L'ultimo film gangsteristico con un protagonista in realtà vittima fu ***Kiss of***

Death di Henry Hathaway del 1947, e l'ultimo con uno sfondo sociale fu ***The Asphalt Jungle*** di John Huston del 1950. Furono anche gli ultimi film di *gangsters* avvincenti, perché credibili, tratti dalla realtà. Rimase una produzione asfittica, senza idee, di poco successo; ***The Sting*** del 1973 è ben poca cosa rispetto ad ***Angels With Dirty*** *Faces.* Furono eseguite interpretazioni adatte su personaggi storici. Ad esempio i protagonisti di ***Bonnie and Clyde*** *{Gangster story,* 1967) di Arthur Penn per *Warner / Seven Arts* sono due squinternati con manie omicide, non degli individui resi furenti da una società invivibile. **Il** ***Dillinger*** *(Idem,* 1973) di John Milius per AIP è ben diverso dal ***Dillinger*** di Max Nosseck del 1945. Furono eseguiti rifacimenti di grandi film di *gangster* degli anni Trenta e si possono confrontare con gli originali; ad esempio si può confrontare lo *Scarface {Idem,* 1983) di Brian De Palma per *Universal,* con lo ***Scarface. Shame of a Nation*** di Howard Hawks del 1931.

La nuova tesi di Hollywood sulla natura dei criminali, quella post 1953, risalta bene per esempio nei seguenti film:

- ***Night of the Hunter*** *{La morte corre sul fiume,* 1955) di Charles Laughton per *United Artists,* con Robert Mitchum. Peraltro un gran film.
- ***Dirty Harry*** *{Ispettore Callaghan... il caso Scorpio è tuo!,* 1971) di Donald Siegel per *Warner Bros,* con Clint Eastwood.
- ***The Getaway*** *(Getaway!,* 1972) di Sam Peckimpah per *Solar-First Artists,* con Steve McQueen.
- ***Serpico*** *(Idem,* 1974) di Sidney Lumet per *Paramount-Dino De Laurentis,* sceneggiatura di Waldo Salt, con Al Pacino.
- ***The Warriors*** *(I guerrieri della notte,* 1979) di Walter Hill per *Paramount.*
- ***Death Wish*** *(Il giustiziere della notte,* 1974) di Michael Winner per *Paramount,* con Charles Bronson.
- ***Prizzi's Honor*** *(L'onore dei Prizzi,* 1985) di John

Huston per *ABC Motion Pictures,* con Jack Nicholson.
- ***Pulp Fiction*** *(Idem,* 1994) di Quentin Tarantino per *Miramax Films.*
- ***Seven*** *(Idem,* 1995) di David Fincher per *New Line Production,* con Brad Pitt.

Nell'ambito fu trattato volentieri il tema di *Cosa Nostra,* la mafia italoamericana. Qui i delinquenti lo sono per motivi culturali: provengono dalla Sicilia, dove la Mafia è un sistema di vita da sempre. Inoltre devono per forza avere una fisionomia latina. Hanno avuto un particolare successo i film della serie del regista Francis Ford Coppola per *Paramount:* ***The Godfather*** *(Il padrino)* del 1971 con Marion Brando; ***The Godfather, Part II*** *(Il padrino - Parte II)* del 1974 con Robert De Niro; ***The Godfather, Part III*** *(Il padrino - Parte III)* del 1990. Sono perfettamente in linea con i dettami dell'USIA. Non mancano di spunti di propaganda. Si fa rilevare come Don Vito manipolasse uomini politici: sono invece gli uomini politici, negli Stati Uniti, che manipolano *Cosa Nostra,* utile per tante cose; ad esempio per controllare tramite la medesima il traffico di droga, o per eseguire attentati insospettabili contro personalità interne ed estere (si potrebbero ricordare gli attentati a Castro fatti eseguire dal Presidente Kennedy al boss di *Cosa Nostra* Santo Trafficante, o l'omicidio di Enrico Mattei, condotto sempre tramite *Cosa Nostra).* Coppola è sicuramente al corrente di cernine di tali attività, ma nel film non se ne accenna. In ***The Godfather, Part III*** poi si ipotizza che l'attentato a Giovanni Paolo II sia stata opera della Mafia: perché tale inserzione politica nel film? Forse per convogliare la nozione che la Mafia è molto forte e può compiere di suo conto azioni di grande valenza politica (e cioè, si suggerisce, come quelle che spesso vengono attribuite alla CIA); tale comoda nozione appartiene infatti alla Retorica di Stato americana.

A ben vedere il vuoto lasciato dal genere drammatico è stato

riempito con il genere *horror.* E' un genere di fantasia, che non richiede agganci col reale, e dove il malvagio di turno, se esiste, se non si tratta di *zombie,* vampiri o che, deve per forza essere uno psicopatico grave che agisce in un ambiente creato apposta dalla sceneggiatura per le sue gesta. Qui Hollywood potè sfruttare di più i suoi talenti e raggiunse risultati adeguati al suo livello. Possiamo ricordare fra i tanti grandi successi ***Psycho*** *(Psyco,* 1960) di Alfred Hitchcock per *Paramount,* con Antony Perkins, e *The Silence of the* ***Lambs*** *(Il silenzio degli innocenti,* 1990) di Jonathan Demme per *Orlon Pictures,* con Anthony Hopkins e Jody Foster.

A Hollywood sono dei professionisti. I film sono realizzati cercando di utilizzare tutte le competenze che possano servire per confezionare un prodotto di successo, che raggiunga i suoi obiettivi. Si ricorre quindi con abbondanza alla consulenza di specialisti dei vari settori: di esperti del Pentagono per i film di guerra; di storici per i film in costume; di personale della NASA per i film "spaziali" o di fantascienza. Per i film *horror* si ricorre a psicologhi e psichiatri, gli esperti della psiche degli spettatori, quella che va il più possibile colpita con questi film. Sembra che per *Il silenzio degli innocenti* si sia ricorso a specialisti del ramo appartenenti alla CIA, o che abbiano lavorato per la medesima. Il tema del cannibalismo (il protagonista del film, Hopkins, è lo psichiatra folle Hannibal Lecter, detto *Hannibal the Cannibal)* è infatti il pilastro portante del programma di condizionamento psicologico di massa *The Quartered Man,* che è negli archivi della CIA ai quartieri generali di Langley, in Virginia.

Supponiamo - durante la Guerra Fredda, ma anche adesso - che in un paese ci sia il pericolo che i comunisti vincano le imminenti elezioni. Occorre creare un clima favorevole per un colpo di Stato dei militari. L'idea è di provocare nella popolazione una convinzione subconscia: i comunisti che si accingono a prendere il potere sono una espressione di una

entità malefica più grande che si è liberata nel paese. Ciò può essere ottenuto propalando una serie di notizie macabre, naturalmente fabbricate ad arte, che pubblicate magari sui giornali accanto alle notizie sui comunisti provocano nel subconscio del pubblico tale associazione. Naturalmente non basta per un colpo di Stato; aiuta. Il programma *The Quartered Man* fu usato per agevolare il colpo di Stato in Indonesia del 1965/67 ed il colpo di Stato del 1973 in Cile[1], che risultarono così sanguinosi anche per via dell'effetto del medesimo sui militari[2]. In Cile furono propalate fra le altre le seguenti notizie false: era stato trovato un cadavere senza arti e testa (uno squartato, un *quartered man);* una donna aveva comprato dei wurstel fatti con la carne dello squartato; al liceo femminile N° 12 di Santiago dei comunisti avevano squartato il cane mascotte Checkers, che era effettivamente scomparso (ricomparve qualche tempo dopo, a cose fatte); un operaio ubriaco aveva trovato un fagotto di carne e sua moglie si era accorta trattarsi di carne umana; poliziotti cileni andavano a scoperchiare tombe fresche in cerca di armi cubane. La storiella dell'ubriaco fu poi riportata come vera dallo psichiatra Tannahill in un suo libro del 1975 sul cannibalismo[3].

Qualche considerazione sul finale di *The Silence of the Lambs.* Il finale più ovvio e "morale" sarebbe stata la morte del prof. Lecter, come avvenuto per "Buffalo Bill", l'altro psicopatico criminale. Volendo lasciare aperta la porta ad altri film sul personaggio, Lecter avrebbe potuto evadere e

---

1 Vedi *Death in Washington. The Murder of Orlando Letelier,* op.cit.

2 Il gen. Augusto Pinochet partecipò in tre distinte occasioni a corsi di addestramento presso la *Army School of Americas* a Panama. Oltretutto pare che Pinochet sia un uomo impressionabile. Lui stesso racconta che bambino vide una scena violenta in un film e si nascose sotto una sedia urlando. Non voglio dire che i corsi lo resero un automa; però certamente lo influenzarono.

3 *Flesh and Blood. A History of the Cannibal Complex* di Reay Tannahill; Stein and Day Publisher, New York, 1975; pag. 172.

nascondersi in un luogo imprecisato degli Stati Uniti; oppure evadere ed essere ripreso. Invece il film propone la fuga di Lecter in un paese caraibico, diciamo la Jamaica, e nella sequenza finale lo vediamo telefonare con alle spalle una nutrita folla di locali di colore nero. È un *lieto fine.* Lo spettatore si è in qualche modo affezionato ad Hannibal the Cannibal; è un uomo colto, straordinariamente intelligente ed anche simpatico in fondo, solo con la strana mania di uccidere le persone per divorarne il fegato. Lo spettatore in verità lo vuole vincente, a patto che non minacci lui medesimo. Il finale lo accontenta: Lecter è in Jamaica, dove ha materia prima a volontà, e non andrà a cercare lui. In questo finale io leggo spregio per il Terzo Mondo. Vi leggo anche una sotterranea assoluzione al traffico di organi umani vitali reperiti con omicidi nel Terzo Mondo, il traffico cui, secondo la polizia italiana, si dedicava James Cohan Farkas, l'americano bianco di Los Angeles arrestato a Roma nell'ottobre del 1998.

Un altro film *horror* di grande successo e con influssi dal *The Quartered Man* **è *The Exorcist*** *(L'esorcista,* 1973) di William Friedkin per *Warner Bros,* con Max Von Sidow e Linda Blair. Come segnalato in precedenza contiene una inserzione di tipo subliminale, che accosta i dimostranti anti guerra del Vietnam al Diavolo, un meccanismo tipico di quel programma CIA. Non per niente l'autore del romanzo da cui fu tratto il film è William Peter Blatty, che era stato agente della CIA specializzato in propaganda subliminale, come probabilmente è ancora (non esistono "ex" agenti della CIA). D'accordo, l'inserzione è contenuta nel romanzo, e la sceneggiatura fu realizzata (significativamente) dallo stesso Blatty, ma qualunque produttore al mondo che fosse libero di fare il proprio mestiere l'avrebbe tolta visto che non ha attinenza alcuna con la trama.

Si è detto all'inizio che gli Stati Uniti sono un sistema altamente complesso, sofisticato, interdipendente. Questi film

offrono lo spunto per una piccola constatazione in merito. Abbiamo infatti un sistema che crea meccanismi di sovversione all'estero con programmi come *The Quartered Man,* e che poi in base al *know-how* così acquisito aiuta a confezionare film che guadagnano nel mondo, compresi gli stessi paesi in cui tali programmi erano stati adoperati. Non è fantastico? Operazioni di analoga caratura sono state e sono compiute ogni giorno: gli indiani vengono sterminati e Hollywood ci guadagna sopra con i *western,* che magari mostrano gli indiani cattivi; si fanno guerre coloniali e con stragi di milioni (Corea, Vietnam) e Hollywood con l'aiuto del Pentagono ci fa i *kolossal;* si fa massacrare l'America Latina da militari corrotti e condizionati da Washington e Hollywood irride alla situazione con film come ***Bananas*** che rastrellano incassi anche in quei paesi. Ci vuole un bello stomaco per compiere certe cose e poi farci anche i film sopra, ma ci vuole anche un sistema altamente complesso, sofisticato, interdipendente.

Rimaneva il genere della commedia più o meno brillante. Sono per definizione film fatti per divertire, spensierati e disimpegnati, dove l'edulcorazione forzata della realtà non si nota e non pesa. È il genere preferito dall'USIA. Sono film sempre ottimisti e con un lieto fine, che gratificano lo spettatore di sensazioni piacevoli, che il suo subconscio associa all'ambiente che le ha generate. Si prestano a meraviglia a contrabbandare propaganda politica e culturale in mille modi surretizi, perché lo spettatore è rilassato e la sua facoltà di critica non sta in guardia. Possono presentare con naturalezza situazioni anche compromettenti per l'immagine degli USA, tanto lo spettatore pensa che siano state create apposta per la trama (in *Una pallottola spuntata 33 1/3* il protagonista Leslie Nielsen frequenta lo *sperm bank* di un ospedale; non sarebbe stato permesso in un film drammatico); poi si dice che tali situazioni non sono nascoste. Possono servire tramite le loro parodie a sdrammatizzare cognizioni negative che si siano

formate su qualche aspetto della realtà americana, su certe attività della CIA o dell'FBI, o su certe topiche della politica estera *(M.A.S.H.* ha reso ottimi servigi circa la Guerra di Corea; ***Air America*** circa i voli della CIA e del Pentagono per trasportare eroina nel mercato statunitense; ***FBI operazione gatto*** circa le attività dell'FBI).

In questo genere si rifugiarono dopo il 1947 alcuni grandi registi che per aver realizzato film del filone realistico erano stati sfiorati - avvertiti - dall'HUAC. Notevole il caso di Billy Wilder, che dopo aver girato nel 1945 *The Lost Weekend,* cambiò improvvisamente e stabilmente settore, realizzando fra gli altri nel 1950 *Sunset* ***Boulevard*** *(Viale del tramonto)* per *Paramount,* con Gloria Swanson e William Holden; nel 1954 ***Sabrina*** *(Idem)* per *Paramount,* con Humphrey Bogart, Audrey Hepburn, William Holden; nel 1955 *The* ***Seven Years Itch*** *(Quando la moglie è in vacanza)* per *20th Century Fox,* con Marilyn Monroe; e nel 1959 il mitico *Some Like* ***It Hot*** *(A qualcuno piace caldo)* per *United Artists,* con Marilyn Monroe, Jack Lemmon e Tony Curtis. Altri invece si erano rifugiati nel *western,* come George Stevens che nel 1952 girò ***Shane*** *(Il cavaliere della valle solitaria)* per *Paramount,* con Alan Ladd; per John Ford, che nel 1939 aveva girato *Stagecoach (Ombre rosse),* si trattò invece di un ritorno in pianta stabile.

Ciò comunque non esonerò questi registi dal compito di inserire propaganda, come dal 1953 era diventata regola per tutti i registi e per tutti i generi. Prendiamo *Sabrina* ad esempio. Il protagonista è un industriale secondo i canoni di Ayn Rand: serio, capace, lavoratore indefesso per il bene innanzitutto suo ma poi anche dei dipendenti e della società al largo. C'è di più: i laboratori della sua ditta - la Multinazionale "Larrabee" i cui uffici occupano un intero grattacielo di New York - scoprono il sistema di ricavare un nuovo materiale strutturale dalla...canna da zucchero. Era il periodo delle stragi della *United Fruits* in America Centrale: proprio nel 1954

questa fece rovesciare da Eisenhower con un colpo di Stato il governo del Guatemala, il cui Presidente Jacobo Arbenz, regolarmente eletto nel 1952, per dare terra ai contadini voleva espropriare (dietro compenso) 160.000 ettari della Multinazionale tenuti incolti e ottenuti per niente da un corrotto governo precedente (quello del dittatore Ubico).

La Larrabee insomma era la *United Fruits* (ora chiamata *United Brands),* che con le sue piantagioni, invece semplicemente di possederle e di venderne i prodotti al posto dei locali, ci ricavava con potenti studi, e cioè *facendo qualche cosa,* che in più i locali non sapevano fare, nuovi materiali utili per l'umanità. Per valutare la cosa è bene sapere che l'*United Fruits* si era già resa responsabile di orrende stragi: nel 1928 in Colombia aveva ordinato il famoso massacro di raccoglitori in sciopero descritto poi da Gabriel Garda Marquez in *Cent'anni di solitudine* (a causa del libro fu tolto a Marquez il visto di ingresso negli USA). Quindi a partire dal 1954 coprì di sangue la neo colonia del Guatemala, dove possedeva immense piantagioni, giusto per tenere basso il costo della manodopera, per bloccare gli scioperi e per tenere lontani i contadini senza terra. Da allora ad oggi dovrebbe essere stato ucciso in Guatemala circa mezzo milione di persone allo scopo; nel 1967-68 gli USA inviarono 1.000 Berretti Verdi per reprimere rivolte contro la *United Fruits,* e altre Multinazionali statunitensi, che uccisero circa 40.000 persone, in maggioranza intere famiglie di contadini senza terra; dal 1980 al 1988, durante l'Amministrazione Reagan, furono uccise circa 100.000 persone; le stragi continuano ma i media non le riportano. La *United Fruits* guadagnava dalle piantagioni gratis e poi poteva perdere capitali in speculazioni finanziarie: nel 1975 il suo direttore generale Eli M.

Black, un rabbino che nei ritagli di tempo insegnava la Torah in sinagoga, perse così molto denaro e si gettò dal suo ufficio sito al 44° piano del grattacielo aziendale di New York, il

grattacielo "Larrabee".

La parte del magnate Linus Larrabee in ***Sabrina*** fu recitata da Humphrey Bogart: anche lui come Wilder aveva bisogno di "ripulirsi" e di lavorare. Considerato però che Bogart era il *gangster* hollywoodiano per eccellenza la cosa risultò di fine ironia; chissà se fu intenzionale. Sarebbe stato bello se tutte le vecchie facce di *gangster* del filone realistico - Munì, Bogart, Cagney, Robinson, Raft - con l'aria di volersi "redimere" si fossero accinte a ricoprire ruoli di magnati alla Ayn Rand: avrebbero reso manifesta senza parere una grande verità. Ma l'USIA non era così ingenua. In ogni caso Bogart non ripetè più tali *performances.*

Nel 1995 fu eseguito un *remake* del film, con lo stesso titolo, diretto da Sydney Pollack per *Mirage Productions,* con Harrison Ford che interpreta Linus Larrabee. Anche il contenuto ideologico del film è rimasto lo stesso per quanto riguarda l'edulcorazione dei capitalisti: i Larrabee (i fratelli Linus e David e la madre vedova) sono simpatici e la ricchezza della famiglia è dovuta alle doti finanziarie dei suoi esponenti. C'è anche un riferimento obliquo alla predestinazione della ricchezza: Linus ha la capacità, che lui stesso non si sa spiegare, di prevedere in anticipo il successo di certi prodotti o di certe aziende. La Larrabee però non è più la *United Fruits:* manca ogni aggancio in tal senso. È una Multinazionale dei nostri tempi, non meglio specificata, che si occupa di fibre ottiche e di reti televisive, acquistate - si lascia supporre - in base alla bontà dei loro programmi. È rimasta la nozione che la medesima si occupi anche, e come nel film di Wilder, di scoprire nuovi materiali strutturali, che questa volta si lascia supporre derivati dal petrolio: in una breve (e subliminale) sequenza si vede Linus Larrabee presentare una lastra di materiale nero a degli arabi e a dei giapponesi. Non ci sono molte inserzioni propagandistiche di valenza politica quotidiana. Anzi che io abbia rilevato ce ne è una sola, là dove

Linus larrabee, riferendosi alle capacità di seduzione del fratello David nei confronti della deliziosa Sabrina, dice *"Un paio di giorni così e* [Sabrina] *sarebbe cotta di Noriega".* Ciò non è molto in linea né con la produzione hollywoodiana degli anni Novanta, che l'USIA ha portato ad una politicizzazione estrema, né con la presenza di Harrison Ford, un Divo di Stato di prima grandezza, e probabilmente è dovuto alla regia di Sydney Pollack, un professionista abbastanza onesto oltre che capace. Infine una piccola conferma - forse - della scarsa fedeltà dei doppiaggi rispetto all'originale: nella versione italiana Linus Larrabee ordina alla hostess due *"San Pellegrino".*

Il genere della commedia brillante fu sfruttato all'inverosimile, e con consumata maestria. Molti di questi film ebbero grande successo di pubblico e sono da tutti conosciuti. Alcuni titoli per rinfrescare la memoria: ***Gentlemen Prefer Blondes*** *(Gli uomini preferiscono le bionde,* 1953); ***Bus Stop*** *(Fermata d'autobus,* 1956); ***Some Like It Hot*** *(A qualcuno piace caldo,* 1959); ***The Grass is Greener*** *(L'erba del vicino è sempre più verde,* 1960); ***The Absent Minded Professor*** *(Un professore tra le nuvole,* 1961); ***Breackfastat Tiffany's*** *(Colazione da Tiffany,* **1961); *The Pink Panther*** *(La pantera rosa,* **1963); *Guess Who's Corning to Dinner*** *(Indovina chi viene a cena?,* 1967); ***The Graduate*** *(Il laureato,* 1967); ***The Odd Couple*** *(La strana coppia,* 1968); ***Play It Again, Sam*** *(Provaci ancora, Sam,* 1972); ***The Sting*** *(La stangata,* 1973); ***Young Frankenstein*** *(Frankenstein junior,* 1974); ***W.W. and the Dixie Dancekings*** *(Un uomo da buttare,* 1976); ***Heaven Can Wait*** *(Il Paradiso può attendere,* 1978); ***The Blues Brothers*** *(Idem,* 1980); ***Tootsie*** *(Idem,* 1982); ***Beverly Hills Cop*** *(Idem,* 1984); ***Police Academy*** *(Scuola di polizia,* 1984); ***Three Man and a Baby*** *(Tre scapoli e un bebé,* 1987); ***Roxanne*** *(Idem,* 1987); ***The Naked Gun*** *(Una pallottola spuntata,* 1988); ***Driving Miss Daisy*** *(A spasso con Daisy,*

1989); ***Weekend at Bernie's*** *(Weekend con ilmorto,* 1989); ***Turner & Hooch*** *(Turner e il casinaro,* **1989); *Pretty Woman*** *(Idem,* 1990); ***Home Alone*** *(Mamma, ho perso l'aereo,* 1990); ***City Slickers*** *(Scappo dalla città. La vita, l'amore e le vacche,* **1991); *Sister Act*** *(Sister Act. Una svitata in abito da suora,* **1992); *Mrs. Doubtfire*** *(Idem,* 1993); ***Forrest Gump*** *(Idem,* 1994); ***Dumb and Dumber*** *(Scemo e più scemo,* 1995).

Tutti rientrano nell'ottica dell'USIA e in particolare si può notare come seguano i criteri di Ayn Rand. I capitalisti sono presentati, limitandosi a qualcuno dei film dell'elenco, come vitelloni svampiti, ricchi di famiglia loro malgrado (l'Osgood Fielding III di *A qualcuno piace caldo);* come elementi di mezza età umani e affascinanti, così umani da innamorarsi di una prostituta e sposarla (il Richard Gere di *Pretty Woman* è uno di quei finanzieri che ricavano profitti nel rivendere a pezzi società in difficoltà, eliminando nel processo le maestranze; si pensi quanto possa essere "umano" un soggetto che fa tale mestiere); come vegliardi benigni (il proprietario della *store chain* di giocattoli di *Mamma, ho perso l'aereo). Forrest Gump* fa diventare capitalisti il ritardato Forrest e l'handicappato Tenente Dan, due buoni e meritevoli.

Scuola di polizia offre un buon esempio di come un film comico possa essere velenoso: in uno *slum* un poliziotto getta una mela dall'auto, che per ventura finisce sulla testa di un passante, che ne accusa un'altro e così via dando inizio ad una rivolta urbana con saccheggi di negozi e scontri con la polizia. Pure nel contesto del genere demenziale del film ciò suggerisce che le infinite rivolte che si sono verificate e continuano a verificarsi nei quartieri poveri americani sono dovute a futili motivi, per la volatilità di carattere dei loro abitanti. La verità storica dice invece che sono dovuti alla povertà e al rancore, e che spesso sono stati innescati proprio dal comportamento brutale della polizia (ad esempio, il pestaggio di Rodney King a Los Angeles), altro che mela gettata distrattamente dal

finestrino dell'auto di pattuglia. Il film poi mostra i rivoltosi come massimamente bianchi e biondi (i lazzaroni che ci sono dappertutto) e la rivolta è domata grazie a due agenti di colore: tutto il contrario. Ciò perché non bisogna evidenziare la natura razziale ed economica di queste rivolte.

Non rimane che notare come Hollywood, non potendo prendere spunti dalla realtà, si spinga con questo genere sempre più nell'inverosimile, nel grottesco: personaggi che non possono esistere in nessun angolo del mondo, come il Jim Carrey di *Ace Ventura;* cui capitano le cose più incredibili, come diventare invisibili, viaggiare nel tempo, rimpicciolire sino a dover sfuggire al gatto, tornare alla fanciullezza, morire e trasferirsi nel corpo di un vivente, o andare in Paradiso e tornare poi sulla terra; che sono sirene, o mezzo leone, o lupi mannari, o streghe, o angeli del Creatore; che recitano con un cartone animato. Ci sono poi come protagonisti o co-protagonisti gli animali, dove un buon numero di specie è stato preso in considerazione: si sono visti topi, gatti, cani, maiali, cavalli, scimpanzè e oranghi, pappagalli, foche, orche, delfini, elefanti; sono tutti eccezionali e alcuni anche parlano.

Secondo alcuni non tutti i film di Hollywood presentano una immagine edulcorata della società americana; ce ne sarebbero anche di genuinamente critici, frutto quindi di una cinematografia forse con poca immaginazione (Hollywood!) ma libera e onesta. Ci si riferisce ad esempio a lavori come i seguenti:

- ***Riot in Cell Block 11*** *{Rivolta al blocco 11,* 1954) di Donald Siegel per Walter Wanger e *Allied Artists,* sceneggiatura di Richard Collins. Rivolta in un penitenziario per le dure condizioni.
- ***The Chase*** *{La caccia,* 1965) di Arthur Penn per Sam Spiegel e produzioni associate, sceneggiatura di Lillian Hellman e Michael Wilson, con Marion Brando, Jane Fonda, Robert Duvall, Robert Redford, Angie

Dickinson. Vicende di un evaso che fortuitamente torna alla sua città dove viene linciato.
- ***The Brig*** *(La prigione,* 1965) di Jonas e Adolfas Mekas per *White Line Production.* E' tratto da una commedia di Kenneth H. Brown, che era stato detenuto in una prigione per Marines in Giappone. Vita in una prigione congegnata per annullare la personalità dei detenuti.
- ***Easy Rider*** *{Easy Rider: libertà e paura,* 1969) di Dennis Hopper per *Columbia,* con Peter Fonda, Dennis Hopper, Jack Nicholson. Viaggio di tre *hippies* in moto che finiscono uccisi nel paese intollerante e violento.
- ***Midnight Cowboy*** *{Un uomo da marciapiede,* 1969) di John Schlesinger per *United Artists,* con Jon Voight e Dustin Hoffman. Squallori metropolitani
- ***Alice's Restaurant*** *{Idem,* 1969) di Arthur Penn per *United Artists.* Vicende di *hippies,* che dopo qualche contestazione e sregolatezza tornano all'ovile.
- ***The Ballad of Cable Hogue*** *{La ballata di Cable Hogue,* 1970) di Sam Peckinpah per tale Phil Feldman, con Jason Robards. Nel West il progresso sostituisce le diligenze con le automobili e il vecchio Cable, che aveva resistito a tutto, ci finisce sotto.
- ***Five Easy Pieces*** *{Cinque pezzi facili,* 1970) di Bob Rafelson per *BBS Production,* con Jack Nicholson. Disagi esistenziali di un giovane, che finisce per andare in Alaska.
- ***The Strawberry Statement*** *{Fragole e sangue,* 1970) di Stuart Hagmann per MGM. Contestazioni in una università durante le proteste per la guerra in Vietnam. Il finale non dice se il giovane contestatore protagonista muore per le percosse dei soldati.
- ***Carnai Knowledge*** *(Conoscenza carnale,* 1971) di Mike Nichols per *Avco Embassy,* con Jack Nicholson, Candice Bergen, Arthur Garfunkel. Vicende sentimentali di giovani, poi uomini, in un ambiente Puritano.
- ***American Graffiti*** *(Idem,* 1973) di George Lucas per

Universal, con Richard Dreyfuss e Ron Howard. Ultima notte di diplomati prima di prendere ognuno la sua strada.
- ***The Big Wednesday*** *(Un mercoledì da leoni,* 1978) di John Milius per *Warner Bros.* Tre giovani appassionati di surf cercano di evitare la leva per il Vietnam.
- ***After Hour*** *(Fuori orario,* 1986) di Martin Scorsese per *Geffen Company.* Notte convulsa e mozzafiato di un uomo a New York.
- ***Wall Street*** *(Idem,* 1988) di Oliver Stone per *American Entertainment Partners,* con Charlie Sheen, suo padre Martin Sheen, Michael Douglas. Un giovane rampante operatore di borsa si pente (ha un padre operaio e sindacalista) e fa arrestare un pescecane di Wall Street.
- ***Dead Poets Society*** *(L'attimo fuggente,* 1989) di Peter Weir per *Warner / Touchstone,* con Robin Williams. Insegnante di letteratura anticonformista è licenziato; ambientato a cavallo del 1960.
- ***Short Cuts*** *(America oggi,* 1993) di Robert Altman per *Spelling Films,* con Jack Lemmon, Andie MacDowell. Una serie di personaggi negativi sul piano personale.

Le critiche efficaci alla società americana sono quelle da me esposte in precedenza. Sono anche quelle portate dai film di Charlot, da ***The Champ,*** da ***The Grapes of Wrath,*** da ***I Am a Fugitive Front a Chain Gang,*** da ***Dark Passage,*** da ***The Snake Pit,*** da ***The Best Years of Our Lives,*** e così via. Sia i soggetti di quei film, sia il modo in cui erano trattati, costituivano critiche esatte e comprensibili al sistema americano. I film elencati non sono da paragonare. Non vanno in profondità, né al cuore dei problemi. Narrano di disagi e disavventure, che potrebbero essere verosimili in qualunque assetto sociale. All'ultimo, a pensarci bene, sembrano solo derivare dal fatto che la società in oggetto *prende troppo sul serio quello che fa,* e non dal fatto che la medesima fa ciò che fa. **In** ***Riot in Cell Block 11*** *ci* sono condizioni carcerarie dure:

questa società giusto punisce un po' severamente chi sbaglia. Non fa una indagine psicologica e sociologica sui detenuti. Questa infatti fu espressamente vietata - come è documentato - dal produttore Wanger, che voleva fare ammenda di alcuni film "carcerari" del filone realistico. ***The Brig*** lascia immaginare che i detenuti - infatti pochi, in numero di dieci - erano colpevoli di reati infami. ***The Chase,*** nonostante i rimaneggiamenti del produttore Spiegel, mostra impietosamente l'ipocrisia, la meschinità e l'ottusità degli abitanti di Tarl City, Texas, ma le deficienze umane non hanno latitudini. ***Carnai Knowledge*** accusa il puritanesimo americano, trattandolo però come un eccesso forse sciocco di religiosità, di bigotteria; non ne mostra gli agganci, eppur evidentissimi in America, con l'avidità materiale. I film sul periodo della contestazione studentesca americana trattano il fenomeno come normale fase critica giovanile, forse aggravato da una società appunto troppo seria, giustificata anche da problemi internazionali gravi. I giovani irrequieti, contestatori conclamati o potenziali, sono sempre accostati a promiscuità sessuale e droghe *(Easy* ***Rider).*** Si vedono giovani che cercano di evitare la leva del Vietnam, ma anche ciò è normale; non si mette in evidenza il significato puramente neocoloniale di tale guerra. Anche il licenziamento dell'insegnante anticonformista di ***Dead Poets Society*** dipende da una società troppo seria; non dipende da una società ingessata dalla censura politica e culturale.

In vari film dell'elenco si può notare un sottofondo di critica al sistema capitalista. E accettata, in quei termini. Nessun capitalista ha mai detto che il capitalismo è perfetto. Questi film, come soluzione per i problemi mostrati, forniscono sempre la solita ricetta: l'individualismo. Il male della società americana è appunto l'individualismo materialista, ma tali film propongono come rimedio: ancora più del medesimo *(Five Easy* ***Peaces; Alice 's Restaurant; Easy Rider; American***

Graffiti). Infine, qualche film può essere definito critico del sistema americano, ma la sua tesi è velata, parafrasata, sotterranea, criptica. Come in ***The Ballad of Cable Hogue*** ad esempio. Oppure è scontata e già da tempo superata, come in ***Wall Street.*** Non ha influenza sul grande pubblico, dove prevale l'effetto massa della produzione hollywoodiana. È tollerata, anche perché permette di dire: Hollywood fa critica sociale. No. L'ultimo film genuinamente critico della società americana è stato ***The Salt of the Earth,*** risalente a quarantacinque anni fa.

FILM DI AMBIENTAZIONE POLITICA.

Ho spiegato nei suoi tratti essenziali come funziona la "democrazia" americana. E una dittatura con una morfologia speciale: una dittatura dell'imprenditoriato. L'USIA si assicura che Hollywood ne diffonda l'immagine opposta curata dalla Retorica di Stato americana. Non è un compito difficile dato che il paese ne è tradizionalmente intriso, ma potrebbero esserci denunce troppo pertinenti, quindi dannosissime. La Retorica di Stato dice che gli Stati Uniti sono una vera democrazia, pur con gli inevitabili difetti dovuti alla componentistica umana: il " sistema " funziona e fa sempre prevalere il bene; difetti gravi, di struttura, ci sono forse stati nel passato ma sono stati corretti con Emendamenti o leggi del Congresso, magari dopo lunghe, democratiche, battaglie. Tale è l'immagine immancabilmente presentata dai film di Hollywood che trattano temi o ambienti politici. Tale è l'immagine infatti che circa ognuno al mondo ha. Possiamo verificare ad esempio nei seguenti film:

- ***The Last Hurrah*** *(L'ultimo urrà,* 1958) di John Ford per *Columbia.* Parla della sconfitta elettorale di un vecchio sindaco del *New England,* cattolico e di origini irlandesi, nei confronti di un candidato dell'*establishment* protestante.

- ***Advise and Consent*** *(Tempesta su Washington,* 1962) di Otto Preminger per *Columbia,* con Henry Fonda, Walter Pidgeon, Don Murray, Charles Laughton, Franchot Tone. Dibattito in Senato per la conferma del nuovo Segretario di Stato, scoperto in gioventù simpatizzante comunista. Chiaro elogio del "sistema", che alla fine corregge sempre errori e bassezze umane.
- ***The Best Man*** *(L'amaro sapore del potere,* 1964) di Franklin Schaffner per *United Artists,* con Henry Fonda. Un candidato cattivo ed uno buono nella corsa per la presidenza. Altro chiaro elogio del sistema.
- ***Medium Cool*** *(America, America, dove vai?,* 1968) di Haskell Wexler per *Paramount.* Nello stile del cinema-verità descrive gli incidenti alla convenzione Democratica di Chicago del 1968.
- ***The Candidate*** *(Il candidato,* 1972) di Michael Ritchie per *Warner Bros,* con Robert Redford. Un avvocato si fa eleggere al Senato ma poi è disilluso dalla politica.
- ***The Parallax*** *View (Perché un assassinio,* 1974) di Alan J. Pakula per produzioni associate, con Warren Beatty. Ha una trama interessante: dopo l'assassinio Kennedy una giornalista scopre una società segreta che cerca e addestra psicopatici per usarli in omicidi politici che risultano così opera di "uno squilibrato".
- ***All the President's Men*** *(Tutti gli uomini del Presidente,* 1976) di Alan J. Pakula per *Warner / Wildwood,* con Robert Redford e Dustin Hoffman. Ripercorre le vicende dell'affare del Watergate che causarono le dimissioni del Presidente Nixon. Redford è Bob Woodward e Hoffman è Carl Bernstein.
- ***The Seduction of Joe Tynan*** *(La seduzione del potere,* 1979) di Jerry Schatzberg per *Universal,* con Alan Alda e Meryl Streep. Un senatore fra la "sporca politica di Washington" e le vicende sentimentali.
- ***Winter Kills*** *(Rebus per un assassino,* 1980) di William Richert per *Avco Embassy,* con Jeff Bridges, Antony Perkins, Sterling Hayden. Un giallo fantapolitico con riferimenti all'assassinio Kennedy.

- ***Secret Honor*** (1984) di Robert Altman. Una biografia negativa di Richard Nixon.
- *No* ***Way Out*** *(Senza via di scampo,* 1987) di Roger Donaldson per produzioni associate, con Kevin Costner e Gene Hackman. Intrecci fra politici e militari evidenziati dall'omicidio compiuto da un politico.
- ***JFK*** *(JFK, un caso ancora aperto,* 1991) di Oliver Stone per *Ixtlan Corp. & A. Kitman Ho Productions,* con Kevin Costner. Ripropone la tesi del complotto CIA-Lyndon Johnson nell'assassinio Kennedy; fanno una apparizione alcuni veri protagonisti del tempo, il procuratore distrettuale Jim Garrison ed il giudice della Corte Suprema Earl Warren, con altri ruoli (si è già visto il significato subliminale di tale accorgimento).
- ***Bob Roberts*** *(Idem,* 1992) di Tim Robbins per *Poly-gram Productions.* Un cantante folk populista e fascistoide riesce a farsi eleggere al Senato federale solo per l'appoggio di certi media.
- ***Forrest Gump*** *(Idem,* 1994) di Robert Zemeckis per *Tìsch / Finerman / Paramount,* con Tom Hanks e Robin Wright. Avventure di un, giovane semi ritardato che viene a contatto con grandi personaggi ed eventi americani.
- *Nixon (Gli intrighi del potere,* 1995) di Oliver Stone per produttori associati, con Anthony Hopkins. Un'altra biografia negativa di Nixon.
- *The American President (Il Presidente,* 1995) di Robert Reiner per *Castle Rock / Universal / Wildwood,* con Michael Douglas, Martin Sheen. Il presidente degli Stati Uniti - un uomo onesto e idealista - si innamora di una lobbista alla Casa Bianca; benché sia vedovo gli inconvenienti della situazione si sprecano.
- ***Murder at 1600*** *(Murder at 1600. Delitto alla Casa Bianca,* 1997) di Dwight Little per *Regency / Warner.* Fa avvenire un omicidio alla casa Bianca, che è sita al 1600 Pennsylvania Avenue NW, 20500 Washington, DC.

Non possiamo esaminare tutte le mistificazioni operate, tutti i dettagli fuorvianti. Consideriamo solo come sono trattati due argomenti: la figura del Presidente e la questione della destra "fascista" americana. Sono due cavalli di battaglia per i film hollywoodiani sul genere.

Il Presidente è descritto come figura istituzionale eletta direttamente dal popolo e dotata quindi di grandi ed effettivi poteri. L'aura di mito assegnata ai Presidenti che compaiono in ***Forrest Gump*** esemplifica tale valutazione. Non è invece così. Il potere assoluto è detenuto collegialmente dall' *establishment,* che formula le direttive in organismi informali e formali. Fra i primi ci sono i vertici delle Multinazionali (che sono di tipo industriale, agricolo, estrattivo, editoriale, bancario, finanziario) e di altre entità economiche nazionali. Fra i secondi abbiamo associazioni di categoria; istituti di studi politici di Università (private) e di Fondazioni (private); club di alti personaggi politico-economici come il *Council far Foreign Relations* (CFR) e la *Trilateral;* l'alta burocrazia fissa delle Agenzie federali come FBI, CIA, USIA, ecc; il Congresso. CFR e *Trilateral* accolgono anche personaggi stranieri (ad es: Giovanni Agnelli) per dar da intendere che l'obiettivo è di far governare il mondo dai ricchi, di qualunque provenienza; in realtà l'obiettivo è di far governare il mondo dagli americani ricchi. Le Agenzie federali non risentono dei cambi di Amministrazione alla Casa Bianca, come si fa credere: sono sostituiti i capi e i loro assistenti, ma le figure chiave in senso operativo rimangono - ovviamente. Qui è il Potere.

Il Presidente non ha possibilità di influire sulla politica interna, dove sovraintende il Congresso. Egli ha un unico compito: condurre la politica estera, e di farlo perseguendo gli obiettivi fissati dall'*establishment:* piegare il mondo alle esigenze di sfruttamento economico delle Multinazionali statunitensi, tramite l'utilizzo delle risorse diplomatiche e militari messe a disposizione dalla "collettività" nazionale.

Anche qui deve operare con l'assenso del Congresso, che può negare i fondi per iniziative all'estero, ad esempio per guerre. Per il resto il Presidente degli Stati Uniti d'America è una pura figura di rappresentanza. Se non soddisfa il Presidente può essere licenziato, proprio come un impiegato[4]: la procedura di *impeachment* è prevista allo scopo. Il motivo è sempre la politica estera. La procedura di licenziamento fu tentata con Andrew Johnson, insicuro in politica estera, ma fallì per un voto; riuscì con Richard Nixon, reo di avere perso la Guerra del Vietnam, perdendo così tutta l'Indocina per le Multinazionali statunitensi che vi operavano; è tentata in questo periodo con Bill Clinton, accusato silenziosamente di non saper reagire alla fine della Guerra Fredda imposta da *Perestrojka*[5].

Molta importanza attribuisce quindi Hollywood alla destra "fascista" americana. Sarebbe rappresentata da qualche senatore con dietro un elettorato retrivo ma tenace, come a suo tempo Barry Goldwater ed ora Jesse Helms; da qualche industriale o finanziere eccentrico, tipo Howard Hughes o i fratelli petrolieri Hunt; da qualche Televangelista tutto Vecchio Testamento & Soldi come Jerry Falwell; da qualche funzionario dell'FBI o della CIA che ha preso troppo sul serio il suo mestiere di difensore dell'America. Tali elementi, coalizzandosi, sarebbero responsabili di varie incongruità della politica estera ed arriverebbero anche a minacciare la struttura democratica all'interno. Come già detto, niente di tutto ciò è vero, e Hollywood lo sa perché negli *States* lo sanno tutti. Una destra americana "fascista" non esiste. Esistono degli esaltati

4 Il Presidente degli Stati Uniti ha uno stipendio di 200.000 dollari all'anno, tassabili. Poi ogni anno ha a disposizione un fondo sino a 50.000 dollari per spese collegate al suo ufficio; uno sino a 100.000 dollari per spese di viaggi di lavoro ed uno sino a 20.000 dollari per spese di rappresentanza (ricevimenti, ecc).

5 Vedi l'articolo dell'Autore sul mensile *Orion* del marzo 1998 che con molto anticipo aveva previsto la gravità della situazione per Clinton, indicandone i motivi.

che giocano alla guerra nei boschi ma tutto finisce in tale ambito. Fa invece comodo fare finta che esista, per poterla incolpare di varie nefandezze governative statunitensi.

JFK del Regista di Stato Oliver Stone riassume queste convenzionalità della Retorica di Stato, e oltre. Dice che il Presidente Kennedy era una figura molto importante, che stava seguendo le *sue* politiche. Dice che era un democratico ed un progressista, che stava dalla parte del popolo che lo aveva eletto. Dice che era un Presidente *buono.* Per questo non soddisfava alcuni potenti del paese e fu assassinato da una cospirazione che, vista l'adombrata presenza della CIA, era organizzata dalla "destra fascista". Tutte falsità. Kennedy contava poco come tutti i Presidenti. Non era dalla parte del "popolo"; come tutti i Presidenti era dalla parte dell'*establishment:* è lui che elegge i Presidenti e non il "popolo". Era amato dal "popolo", questo si, perché si faceva abbindolare da un elemento giovane, carino, carismatico, estremamente abile nella propaganda: è rimasta nei testi di *Public Relations* la conferenza stampa nel giardino della Casa Bianca in cui irruppe apparentemente inaspettata la figlioletta di quattro anni - una scena preparata. Non era un Presidente *buono:* era un Presidente *americano,* che come tutti i suoi predecessori e successori avevano ed avrebbero fatto, ordinava atrocità nel mondo per il vantaggio dell'*establishment* americano. Anzi Kennedy si distinse in ciò. Fu lui a istituire corpi militari speciali per interventi segreti e sanguinari nel Terzo Mondo come i *Navy Seals* e gli *Air Commandos.* Fu lui a fare preparare piani di condizionamento psicologico di massa propedeutici a colpi di Stato, che furono in effetti riassunti sotto una denominazione in suo onore: CAMELOT, il soprannome che la stampa aveva assegnato a Kennedy (perché era nobile come un cavaliere della Tavola Rotonda; era un Lancillotto). *The Quartered Man* fa appunto parte del programma quadro CAMELOT. Fu lui ad istituire i *Peace*

Corps, una organizzazione apparentemente umanitaria ed invece dedita alla propaganda e allo spionaggio (i "volontari" dei *Peace Corps* sono giovani che hanno intenzione di arruolarsi nella CIA o nell'USIA). Fu Kennedy ad ordinare a *Cosa Nostra* gli attentati a Fidel Castro, che secondo il *Lider Maximo* ammontarono a venti esatti. La politica della *New Frontier* enunciata da Kennedy sul modello del *New Deal* di Roosevelt significava questo: la Nuova Frontiera era l'America del Sud, che gli Stati Uniti si accingevano a neo-colonizzare. Fu Kennedy infatti a gettare le basi della sovversione dell'America del Sud, che avrebbe cominciato a concretizzarsi col colpo di Stato del 1964 in Brasile. Fu Kennedy a trasformare in guerra aperta e ufficiale un intervento americano in Vietnam che sino allora era rimasto *undercover* e abbastanza limitato. Fu Kennedy infine a rischiare un confronto nucleare con la Russia, negandole il diritto di fare ciò che gli Stati Uniti facevano ogni giorno (piazzare armi nucleari ai confini dell'avversario).

Stando così le cose, Kennedy non può certamente essere stato ucciso da una cospirazione della destra "fascista" americana in collusione con la CIA, come di nuovo falsamente sostiene il film. Chi è stato allora? Non ci sono certezze, come sempre in questi casi. C'è però una tesi più probabile. È la tesi sempre sostenuta dall'inizio in ambienti CIA e mai spinta a livello dei media americani: ad ordinare la soppressione di John F. Kennedy fu semplicemente Fidel Castro. Aveva subito da Kennedy venti attentati; l'unico sistema per farli cessare era la morte del Presidente americano. Anche Castro aveva entrature nell'ambiente di *Cosa Nostra,* in particolare di quella che si occupava del traffico di droga e di sfruttamento della prostituzione all'Avana durante il regime Batista. Lui la sbandò, ma rimasero contatti e crediti reciproci. Per ciò gli attentati erano tutti falliti; era avvertito. Il sospetto di un coinvolgimento della CIA nell'omicidio Kennedy nacque perché alcuni

personaggi che ebbero un ruolo nella vicenda di Dallas, come Sam Giancana ad esempio, o lo stesso Santo Trafficante, erano elementi di *Cosa Nostra* da anni in collusione con l'Agenzia: qualcuno aveva anche partecipato a degli attentati contro Castro! Correttamente il film ci informa che le indagini del procuratore Garrison furono insabbiate dalla Commissione Warren. Ma perché furono insabbiate? Non per proteggere il complotto della destra "fascista" americana e della CIA. Perché si sapeva bene chi era stato il mandante, ma non si poteva fare nulla in merito. Anzi divulgare tale verità avrebbe messo in imbarazzo gli Stati Uniti nel mondo. Così la Commissione Warren, guidata da Earl Warren, un gran *liberal* del tempo, mise una pietra tombale sul tutto. Era meglio lasciare credere al complotto di destra. Dopo la morte di Kennedy non ci furono più attentati a Castro.

Merita di essere considerato a parte ***Forrest Gump.*** È un film inquietante perché non solo oltremodo "politico", ma anche costruito con tecniche subliminali sopraffine ed atte a danneggiare. Contiene inoltre un personaggio clamoroso, che davvero dovrebbe passare alla storia del cinema, e della propaganda.

Forrest è così come l'USIA vorrebbe che il mondo si immaginasse l'americano medio: forse poco intelligente e molto ingenuo, ma onesto, buono, affidabile. È propaganda, perché l'americano medio non è affatto così. È propaganda di tipo culturale. Forrest entra in contatto (tramite montaggi straordinariamente abili) con vari Presidenti americani e li accredita con poche immagini dei crismi esattamente assegnati dalla Retorica di Stato: Kennedy, giovane, democratico, bene intenzionato; Lyndon Johnson, spiritoso, democratico, bene intenzionato; Nixon, poco disinvolto, poco onesto, poco democratico. La Retorica di Stato americana ha interesse ad evidenziare ed anche esaltare le differenze di personalità dei vari Presidenti per allontanare la cognizione che i medesimi nei

fatti sono tutti uguali, tutti dediti nello stesso modo e con lo stesso cinismo a servire gli interessi all'estero del loro *establishment.* I Presidenti sono per Forrest - e per noi spettatori - gli uomini che comandano l'America, ammantati dell'aura del mito. È ancora propaganda, perché i Presidenti americani come detto non *comandano;* negli Stati Uniti comanda l'*establishment.* Nel film la democraticità del sistema americano non viene messa in dubbio; è data per ultra scontata e non occorre accennarne. I giovani contestatori del '68 invece sono potentemente diffamati: *hippies* promiscui e drogati, protestatari per noia e per moda. Il ragazzo di Jenny gioca a fare il rivoluzionario (la capigliatura), è comunista e segretario della tal cellula, ed è violento, la picchia provocando la reazione del vero americano Forrest, che al momento è in divisa anche se in licenza dal Vietnam (non l'ha tolta perché ne è orgoglioso, suggerisce il film). C'è un *party* delle Pantere Nere: elementi intolleranti, antidemocratici. C'è l'elogio del capitalismo americano. I reduci Forrest e Tenente Dan, uno semi ritardato e l'altro senza gambe, diventano miliardari con la Bubba Gump Shrimp Company: sono due meritevoli e il sistema immancabilmente li premia. Si suggerisce che è Dio stesso a guidare tale sistema: provoca una tempesta che elimina la flotta peschereccia della concorrenza. È l'idea fondamentale del Calvinismo: Dio fa arricchire i meritevoli, o gli insondabilmente prediletti, e manda a ramengo gli altri. I due arricchiscono ulteriormente investendo nella *Apple Computers,* Multinazionale che diventa così veicolo di positività e positiva anch'essa. Diventati capitalisti i due fanno beneficenza: donano alla parrocchia Protestante locale, alla madre dell'amico nero Bubba morto in Vietnam, e fondano un ospedale a Bayoula (il paesino di pescatori di gamberi rovinati dalla tempesta divina).

Al limite della criminalità una scena di Forrest in Vietnam: la sua Compagnia perlustra una risaia mitra in pugno passando fra contadini vietnamiti che neanche sembrano accorgersene,

rimanendo chini sulle piantine. Suggerisce per via subliminale che i contadini vedevano i soldati americani come amici, che si fidavano completamente di loro: evidentemente questi non avevano mai fatto loro niente di male. My Lai? Mai sentita nominare. Inoltre alla fine il reduce senza gambe Tenente Dan sposa una donna presentata nel doppiaggio italiano come latinoamericana, ma dai tratti somatici che potrebbero essere vietnamiti (messaggio subliminale: i vietnamiti non tengono rancore agli americani, appunto perché non hanno fatto loro niente di male). Nel film sono sbeffeggiati obliquamente i pensatori, gli innovatori, gli ideologhi, coloro che non ritengono soddisfacente il sistema americano e continuano a cercare. Forrest inizia a correre a piedi in lungo e in largo per il paese, senza mai parlare né fermarsi durante le tappe. Ad un certo punto la gente comincia a pensare che abbia qualche "messaggio" per l'umanità, almeno per gli americani, ed una piccola folla lo segue nelle maratone. Dopo tre anni e due mesi Forrest finalmente interrompe la corsa ed i "seguaci" pendono dalle sue labbra pensando che sia giunto il momento delle rivelazioni, ma Forrest dice *"Sono un po' stanchino. Penso che tornerò a casa"*.

Tecniche subliminali ultra sofisticate sono usate anche per la normale costruzione del film, oltre che per la propaganda. Forrest ha una vita punteggiata da contatti personali, pure fugaci, con grandi personaggi pubblici: Elvis Presley (cui ispira le caratteristiche movenze), John Kennedy, il governatore Wallace (e assisti all'attentato di cui fu vittima), Lyndon Johnson, John Lennon, Richard Nixon (ed è Forrest a provocarne la caduta). Occorre rendere in qualche modo verosimile tale sequela di eventi pubblici e si ricorre ad altri collegamenti più sotterranei, che riguardano accettabili concatenazioni di eventi sul piano privato e predispongono ad accettare anche quelle a livello pubblico. Il filo conduttore sono gli arti inferiori del corpo umano. Forrest bambino guarisce

dalla poliomielite e diventa valido maratoneta. In Vietnam il Tenente Dan lo ammonisce a tenere i piedi asciutti (le risaie). Lo stesso Tenente Dan perde proprio le gambe. Il collegamento con la sfera pubblica avviene col gov. Wallace, rimasto paralizzato dall'attentato, e su una sedia a rotelle come il Tenente Dan. Il Tenente Dan alla fine cammina con delle protesi, che richiamano gli apparecchi portati da Forrest bambino.

Il personaggio clamoroso è quello di Jenny, l'amata di Forrest, interpretato dall'attrice Robin Wright. È bella, giovane, bionda, ma si mette con i contestatori e in particolare con le Pantere Nere; finisce così nella promiscuità e nella droga e dopo qualche anno muore di AIDS in casa di Forrest, dopo avergli partorito un figlio. Aveva un carattere dolce ma fragile, e propensioni artistiche. Ebbene, la regia ha costruito questo personaggio in modo che nel nostro subconscio ci ricordi qualcuno di preciso: **Jean Seberg.** Ci sono molti punti di contatto studiati per agire nel nostro subconscio: il nome Jenny che riecheggia Jean; la somiglianza fisica; la sensibilità di carattere e le tendenze artistiche; la frequentazione con le Pantere Nere e gli ambienti contestatari; i tentativi di suicidio; la gravidanza, e da *single;* la durata annosa di una parabola discendente conclusa con la morte. Dopo le diffamazioni dell'FBI via stampa abbiamo quindi le diffamazioni dell'USIA via Hollywood, ora sulla bara della Seberg. Lo scopo dell'operazione infatti è di riabilitare gli aguzzini tramite la denigrazione della vittima. Il caso di "Jenny" in *Forrest Gump* è clamoroso sia per la vicenda tirata in ballo e sia perché questa volta l'USIA ha lasciato le sue impronte digitali sulla pellicola, visibili per chiunque: chi altro poteva avere interesse a compiere una operazione del genere? Si è trattato di costruire un personaggio che ha spaziato in tutto il film e di studiarne il nome, la figura, la personalità e le vicende non allo scopo di arricchire una trama apprezzabile dalla mente vigile degli

spettatori, ma solo allo scopo di provocare una identificazione fasulla nel loro subconscio. Si è trattato di dedicare mezzo film all'elaborazione di un *unico* messaggio subliminale, e che non era di propaganda commerciale per una qualche Multinazionale, ma politica. Né il regista, né i produttori, né nessun altro *privato* coinvolto a qualunque titolo nella realizzazione del film poteva avere un interesse del genere. Solo il governo statunitense; solo l'USIA. Si è trattato da parte di questa di un errore macroscopico, dovuto certamente all'estrema competenza dell'esperto in comunicazione subliminale, che lo ha portato a esagerare coi virtuosismi, a strafare. Ciononostante i nostri grandi critici cinematografici non si sono accorti di niente, intenti com'erano a valutare le inquadrature della regia, i colori della fotografia, la recitazione di Tom Hanks e di Robin Wright. Specialmente di Robin Wright.

La mistificazione sulla politica interna americana è dunque generalizzata. Possiamo compiere una prova del nove. Abbiamo visto abbastanza in dettaglio cosa furono le inchieste dell'HUAC a Hollywood. Ebbene Hollywood produsse poi dei film sull'argomento: vediamo come lo trattò. Sono quattro film:

> - ***The Way We Were*** *(Come eravamo,* 1973) di Sydney Pollack per *Columbia-Warner Bros,* con Robert Redford e Barbara Streisand. Storia d'amore tra uno scrittore-sceneggiatore di Hollywood ed una ragazza progressista e impegnata negli anni del dopoguerra; i compromessi accettati dal giovane talento per fare carriera - ha collaborato con l'HUAC - portano alla rottura della relazione.
> - ***The Front*** *(Il prestanome,* 1976) di Martin Ritt per *Columbia,* con Woody Alien e Zero Mostel. Woody è Howard, un prestanome che si immedesima nella parte dell'intellettuale perseguitato sino ad accettarne le conseguenze.
> - ***Guilty by Suspicion*** *(Indiziato di reato,* 1991) di Irwin

Winkler per *Warner Bros,* con Robert De Niro. È ambientato nel 1951, all'inizio delle purghe di McCarthy.

- ***Witch Hunt*** *(Caccia alle streghe,* 1994) di Paul Schrader con Dennis Hopper. Una parodia: nella Hollywood degli anni '50 un senatore Larson Crockett va a caccia di streghe (quelle a cavallo della scopa).

Tutti presentano un'HUAC e una classe politica impegnata a scoprire e perseguitare i comunisti, magari con eccesso di zelo, infrangendo anche la legge scritta. Il fine unico e vero delle inchieste - di imporre il controllo del governo sui media - non è adombrato. Tutto qui, la mistificazione è già stata fatta. ***The Front*** tratta la topica dei prestanome facendo dell'umorismo, anche se amaro vorrebbe ammiccare la produzione. Se si considera che Martin Ritt al tempo era stato messo in lista nera si ha un'idea dell'implacabilità del sistema americano: occorre subire e poi per "riabilitarsi" occorre fare il "pentito" a gran voce, deridendo se stessi. Analogamente per Zero Mostel. In ***Guilty by Suspicion*** compare in un ruolo di attore (l'avvocato) il regista Wanamaker, che all'epoca era fuggito in Gran Bretagna. Vale il discorso precedente: ha collaborato ad un film che ha mistificato eventi in cui era stato coinvolto, ed ha prestato il suo volto per darvi un'aria di autenticità. Pollack aveva realizzato ***The Way We Were*** in un modo diverso che non potremo vedere mai: la produzione rimontò il girato a modo suo e tagliò venti minuti di pellicola. Nonostante ciò il film non piacque all'*establishment* statunitense. ***Witch Hunt*** dice che il senatore McCarthy era uno squinternato, tesi perfetta.

FILM SUL POTERE DELLA STAMPA E DELLA TELEVISIONE.

Hollywood ha prodotto diversi film che focalizzano sullo strapotere della stampa americana. Possiamo citare fra gli altri:

- ***Lawless*** *(Linciaggio,* 1950) di Joseph Losey per

Paramount. Un migrant worker agricolo messicano è ingiustamente accusato di omicidio e rischia il linciaggio.
- ***The Big Carnival*** o ***Ace in the Hole*** *(L'asso nella manica,* 1951) di Billy Wilder per *Paramount,* con Kirk Douglas. Per montare uno *scoop* un giornalista privo di scrupoli provoca la morte di un uomo; alla fine muore anch'egli.
- ***A Face in the Crowd*** *(Un volto nella folla,* 1957) di Elia Kazan per *Warner Bros,* con Walter Matthau e Andy Griffith. Ascesa e caduta di un *talk showman* televisivo, che era arrivato a intrecciare rapporti con un senatore di ultra destra; gli viene lasciato aperto l'audio a tradimento.
- ***The Front Page*** *(Prima pagina,* 1974) di Billy Wilder per *Universa!,* con Walter Matthau, Jack Lemmon, Susan Sarandon. Già citato.
- ***Dog Day's Afternoon*** *(Quel pomeriggio di un giorno da cani,* 1975) di Sidney Lumet per *Warner / AEC,* con Al Pacino. Le manipolazioni della stampa influenzano le trattative con tre reduci dal Vietnam bloccati nella banca dove hanno tentato una rapina; la situazione è risolta con l'inganno da un ispettore dell'FBI.
- ***Network*** *(Quinto potere,* 1976) di Sidney Lumet per MGM, con William Holden, Robert Duvall, Faye Dunaway. Commentatori televisivi fanno di tutto per l'audience, e i funzionari del network ne fanno anche uccidere uno in diretta, sempre per l'audience.
- ***The China Syndrome*** *(Sindrome cinese,* 1979) di James Bridges per *Columbia* / IPC, con Jane Fonda, Jack Lemmon. La copertura di stampa e TV di un incidente in una centrale nucleare americana.
- ***Absence of Malice*** *(Diritto di cronaca,* 1981) di Sydney Pollack per *Columbia / Mirage,* con Paul Newman e Sally Field. Eccessi della stampa e suoi intrecci con **l'FBI.**
- ***Tootsie*** *(Idem,* 1982) di Sydney Pollack per produzioni associate, con Dustin Hoffman. Poveraccio si traveste

da donna e ha successo come talk show-woman.
- ***Year of the Gun*** *(L'anno del terrore,* 1991) di John Frankenheimer per produzioni associate, con Sharon Stone. Un giornalista americano indaga in Italia dopo l'omicidio Moro. Si parla delle Brigate Rosse.
- ***Natural Born Killers*** *(Assassini nati,* 1994) di Oliver Stone per produzioni associate. Sorta di nuovi Bonnie e Clyde, due giovani percorrono il paese uccidendo quanti incontrano ma avendo in mente la copertura dei media (lasciano sempre vivo qualcuno che possa raccontare). Catturati, l'uomo sta per essere lobotomizzato, ma fuggono approfittando di un servizio televiso su di loro nella prigione; uccidono il giornalista Gale sotto le telecamere. Vivranno felici e contenti in un *trailer,* coi figli.
- ***To Die For*** *(Da morire,* 1994) di Gus Van Saint per *Rank Film / Columbia,* con Nicole Kidman e Matt Dillon. Una donna sposata vuole una carriera in TV a tutti i costi.
- ***Michael*** *(Idem,* 1996) di Nora Ephrom per *Turner Pictures*, con John Travolta. L'angelo Michele si incarna per aiutare una coppia di giornalisti.
- ***Wag the Dog*** *(Sesso e Potere,* 1998) di Barry Levinson per produttori associati, con Robert De Niro e Dustin Hoffman. Per togliere il Presidente da impicci interni un esperto di P.R. monta un caso di politica estera adoperando filmati " dal fronte " realizzati da Hollywood.

Sono film della linea "vorrei ma non posso" come ***Alice's Restaurant*** e ***The Way We Were.*** L'unica critica centrata ed efficace che si può fare alla stampa americana - ai media - è di essere completamente asservita al grande capitalismo, e al governo; di tagliare fuori ogni voce di dissenso, di differente interpretazione dei fatti; di propalare semplicemente la Retorica di Stato, condita in ogni salsa e a proposito di ogni argomento. Ciò questi film non lo fanno. Dicono solo che i

media americani hanno un grande potere, del quale spesso abusano. Scoprono l'acqua calda. ***Wag the Dog*** ammette ciò che tutti al mondo sono arrivati a sapere, e cioè che i resoconti di fatti esteri ed i filmati di guerra dei media americani hanno una relazione molto labile con quanto effettivamente accade. Si sa oramai come andò davvero a Timisoara, a piazza Tien An Men: non vi furono i massacri con *"migliaia"* di morti riportati al tempo dai media americani. Si sa che Yelena Ceausescu non beveva il sangue di vergini. Il colpo finale fu inferto dalla guerra del Golfo. Si seppe che i filmati "dal fronte" erano realizzati dall'USIA negli Stati Uniti; che i cormorani incatramati erano californiani. Si seppe che la "divisione del deserto" inglese che prendeva alle spalle gli iracheni non era mai esistita. Si seppe che la "grande battaglia di carri" venti chilometri a sud di Bassora era stata combattuta e vinta solo nelle veline del Pentagono. Si sa tutto ciò. Specie gli americani, che conoscono i loro media e il loro governo: una pluralità di loro, specie degli strati più poveri, addirittura non ha mai creduto che le missioni Apollo siano mai arrivate alla luna; ha sempre creduto, sin dall'inizio, che i filmati fossero dei falsi. Ora lo sostiene anche il tecnico spaziale William C. Kaysing, che ha scritto un libro che sembra dimostrare che le famose riprese dello sbarco sulla luna furono girate in uno studio cinematografico[*]. Hollywood può anche fare un film sui grandi falsi di TV e stampa americani. Oramai.

FILM SULL'FBI. Sono stati realizzati dei film sull'FBI, o con riferimenti importanti all'attività dell'Agenzia. Citiamo fra gli altri:

- ***Big Jim McLain*** *(Marijuana,* 1952) di Edward Ludwig per *Warner Bros,* con John Wayne. Un agente

---

* *We Never Went to the Moon,* di William Charles Kaysing e Randy Reid; Paper backs Editions, New York, 1976. L'Autore sostiene che le riprese furono girate in studio niente meno che da Stanley Kubrick, che sarebbe stato ricattato per l'affiliazione del fratello Raul nel PCUSA. È possibile.

dell'FBI combatte trafficanti di droga comunisti.
- ***Highway Dragnet*** *(FBI operazione Las Vegas,* 1954) di Nathan **J. Juran** per *Allied Artists,* con Richard Conte. Un reduce di Corea è ingiustamente accusato ma interviene l'FBI.
- ***The Girl in Black Stockings*** *(FBI squadra omicidi,* 1957) di Howard W. Koch per *United Artists.* Indagini su un *serial killer* sessuale.
- ***The Scarface Mob*** *(FBI contro Al Capone,* 1959) di Phil Carlson per tale Quinn Martin, con Robert Stack. La favola dell'arresto di Al Capone per evasione fiscale.
- *FBI Code 98 (FBI Cape Canaveral,* 1962) di Leslie H. Martinson per *Warner Bros.* FBI e malviventi.
- ***That Darn Cat!*** *(FBI operazione gatto,* 1965) di Robert Stevenson per *Walt Disney Productions.* Un gatto aiuta l'FBI a sgominare banda; un giallo-rosa per ragazzi.
- ***Cosa Nostra: An Arch-Enemy of the FBI*** *(FBI contro Cosa Nostra,* 1967) di Don Medford per *Warner Bros,* con Walter Pidgeon. FBI e malviventi.
- ***The Borgia Stick*** *(FBI contro gangsters,* 1967) di David Lowell Rich per *Universal.* FBI e malviventi.
- ***Big Bad Mama*** *(FBI e la banda degli angeli,* 1974) di Steve Carver per *Santa Cruz Productions.* Già citato.
- ***The Untouchables*** *(Gli intoccabili,* 1987) di Brian De Palma per *Paramount,* con Kevin Costner, Sean Connery, Robert De Niro. Ispettore dell'IRS e FBI collaborano per incastrare Al Capone.
- *Feds (FBI agenti in sottoveste,* 1988) di Dan Goldberg. Due donne vogliono arruolarsi nell'Agenzia.
- ***To Live and Die in L.A.*** *(Vivere e morire a Los Angeles,* 1985) di William Friedkin per *Universal.* Tipico thriller metropolitano.
- ***The Silence of the Lambs*** *(Il silenzio degli innocenti,* 1991) di Jonathan Demme per *Orion Production,* con Anthony Hopkins e Jody Foster. Garbata ispettrice dell'FBI (Jody Foster) ricorre all'aiuto di uno psicopatico intelligentissimo (Hopkins - Hannibal the

Cannibal) rinchiuso in un manicomio criminale per individuarne un altro ancora in libertà.

Le solite convenzionalità. È vero che l'FBI combatte contro il crimine interstatale, ma non fa solo questo: si occupa di repressione politica. Anzi questa è la sua attività principale, e se ne sono visti molti esempi. Hollywood ignora la cosa, e si che potrebbe fornire tante trame per film probabilmente di successo. Di nuovo Hollywood non racconta le cose come stanno.

FILM SULLA CIA.

Analogamente per la CIA. Possiamo citare i film:

- ***Scorpio*** *(Idem,* 1973) di Michael Winner per *United Artists,* con Burt Lancaster e Alain Delon. La CIA vuole eliminare un suo vecchio agente ritenuto un doppiogiochista.
- ***The Killer Elite*** *(Killer Elite,* 1975) di Sam Peckinpah per *United Artists,* con Robert Duvall, James Caan. Una organizzazione fornisce sicari a pagamento.
- ***Three Days of the Condor (I*** *tre giorni del Condor,* 1975) di Sydney Pollack per *Dino De Laurentiis-Paramount,* con Robert Redford, Max Von Sidow, Cliff Robertson. Intrighi della CIA.
- *Missing (Missing, scomparso,* 1982) di Costantin Costa-Gavras per *Universal,* con Jack Lemmon. Uomo indaga sulla scomparsa del figlio in un paese sud americano durante un colpo di Stato; è morto.
- ***Invasion USA*** *(Idem,* 1985) di Joseph Zito per *Loewenthal / Vickrey,* con Chuck Norris. Ex agente della CIA sventa tentativi russi e cubani di invadere gli Stati Uniti via Florida.
- ***The Falcon and the Snowman (Il*** *gioco del falco,* 1985) di James Schlesinger prodotto da Schlesinger, con Sean Penn. Tratto dalla cronaca. La storia di due giovani americani scoperti a spiare per i russi.
- ***Bulletproof*** *(A prova di proiettile,* 1987) di Steve

Carver per *Virgin,* con Henry Silva. Agente della CIA neutralizza terroristi che si sono impadroniti di un carro armato segreto.
- ***Wanted: Dead or Alive*** *(Wanted, vivo o morto,* 1987) di Gary A. Sherman per tale Robert C. Peters. Ex agente della CIA combatte contro terroristi arabi negli USA.
- *Air America (Idem,1991)* di Roger Spottiswoode per tale Daniel Melnick, con Mel Gibson. Alla fine dei Sessanta due piloti avventurieri trasportano droga dal Laos per conto di ambigui funzionari della CIA.
- ***Sneakers (I*** *signori della truffa,* 1992) di Phil Alden Robinson per *Lasker - Parkes Productions,* con Robert Redford, Sidney Poitier. Intrighi di spie negli USA.
- ***Patriot Games*** *(Giochi di potere,* 1992) di Philip Noyce per *Neufeld & Rehme Productions,* con Harrison Ford. Agente della CIA John P. Ryan (Ford) è in vacanza in Gran Bretagna e si imbatte in terroristi dell'IRA.
- ***Clear and Present Danger*** *(Sotto il segno del pericolo,* 1994) di Philip Noyce per *Neufeld & Rehme Productions,* con Harrison Ford. John P. Ryan combatte contro trafficanti di droga colombiani.
- ***True Lies*** *(Idem,* 1994) di James Cameron per *20TH Century Fox/Lightstorm,* con Arnold Schwarzenegger e Jamie Lee Curtis (la figlia di Tony Curtis). Agente della CIA sventa il piano di terroristi arabi di piazzare una bomba atomica a New Orleans.

È certamente significativo il lasso di tempo fra l'istituzione della CIA (il 1947) ed il momento in cui la medesima cominciò ad essere trattata nei film di Hollywood (il 1973). La tesi sostenuta in tutti questi lavori è sempre la stessa. La CIA è una organizzazione di controspionaggio, per espletare il quale deve naturalmente anche eseguire operazioni di spionaggio. La sua postura in generale è comunque di contenimento, di difesa da minacce esterne. È l'apparato di *intelligence* dell'Impero del Bene. I suoi nemici sono innanzitutto i paesi che minacciano la

sicurezza prima americana e poi del mondo libero: Russia **e** Cuba ***(Invasion USA),*** Cina, Libia, Iraq e così via con quant'altri il governo abbia ritenuto opportuno indicare. Quindi tutti quelli che a titolo personale minacciano il pacifico e legale tran tran internazionale: terroristi ***(True Lies; Patriot Games; Wanted: Dead or Alive),*** trafficanti di droga e di armi ***(Clear and Present Danger; True Lies),*** pirati informatici ***(Sneakers),*** quant'altri. La CIA è quindi anche una polizia mondiale. Al suo interno ci possono essere deviazioni, dovute ad eccesso di zelo, convinzioni politiche personali, corruzioni ***(Three Days of the Condor; The Killer Elite; Air America),*** ma queste sono comuni a tutte le organizzazioni del genere. All'estero possono essere compiute ingerenze illecite ***(Missing; The Falcon and the Snowman),*** che rientrano nell'eccesso di zelo e nelle valutazioni dei dirigenti, che possono essere sbagliate.

La verità non viene detta. Non viene detto che la CIA è principalmente uno strumento di sovversione all'estero a beneficio delle politiche americane, **e** cioè a beneficio delle loro Multinazionali. Eppure è così chiaro. È venuta alla luce la parte avuta dall'Agenzia in migliaia di elezioni in decine di paesi, in centinaia di colpi di Stato, in decine di omicidi politici isolati. Ciò è stato riportato in modo più o meno esplicito in una miriade di articoli e in una pluralità di libri pubblicati negli stessi Stati Uniti, in lingua inglese. Ma tutto ciò scorre su Hollywood come acqua sulla pietra; essa continua imperterrita nella sua mistificazione.

Una mistificazione pure maldestra, anche se bisogna ammettere che questa volta il compito è particolarmente ingrato. Come possono costituire una minaccia per gli Stati Uniti l'isoletta di Grenada, Cuba, l'Iraq? Eppure nei film così bisogna cercare di fare apparire. La stessa Russia cosa ha mai fatto all'atto pratico contro il paese? Idem naturalmente per tutti gli altri. La CIA combatte poi contro tanti terroristi, ai quali Hollywood da un volto (latino o mediorientale) e un nome, ma

mai ne espone le motivazioni: sono persone venute dal nulla, con la faccia stravolta, che cercano di piazzare bombe qua e là negli Stati Uniti, o in paesi conformi. Ricevono poi la punizione che meritano: in ***Wanted: Dead or Alive*** un terrorista arabo fa saltare un cinema ma poi Chuck fa saltare lui mettendogli una granata in bocca. Si tratta quindi di film ingenui, di propaganda rozza, che attirano il pubblico estero - a parte il *battage* pubblicitario della grande industria cinematografica americana, aiutata volta per volta e paese per paese dall'USIA e anche dalle Ambasciate statunitensi - solo per gli effetti speciali ed il richiamo del Divo di Stato di turno.

Gli infiniti spunti che le gesta della CIA potrebbero offrire ad una cinematografia indipendente sono ignorati, e lasciati al primo che abbia il coraggio di ricavarne un film. Prendiamo la vicenda di Dan Mitrione ad esempio. Alla fine dei Sessanta Mitrione, funzionario della CIA, era il capo del *Public Safety Office* di Montevideo, Uruguay. Tale ufficio era previsto nell'ambito del *Public Safety Program,* una iniziativa di *"collaborazione poliziesca con l'estero"* organizzata dagli Stati Uniti in tutte le neo colonie che necessitavano di una repressione poliziesca particolare, fra cui naturalmente l'Uruguay e quasi ogni altro paese latino americano. Nello scantinato della sua residenza di Montevideo Mitrione insegnava l'arte della tortura ai poliziotti uruguayani assegnati al Programma. Faceva dimostrazioni - sempre sino alla morte del soggetto - su cavie umane, uomini e donne, che faceva prelevare fra i mendicanti di Montevideo; almeno una volta usò una donna prelevata alla frontiera fra l'Uruguay e il Brasile, forse fornita dalla polizia brasiliana[6]. Normale amministrazione che non sarebbe mai venuta alla luce, se non che il 31 luglio 1970 Mitrione fu rapito dai Tupamaros, che chiesero in cambio il rilascio di 150 detenuti politici. Il Presidente di allora, Nixon,

---

6 *The CIA: A Forgotten History* di William Blum; Zed Books, Ltd, London, 1985; pag.228

fece rifiutare l'offerta all'Uruguay e Mitrione fu sentenziato. I funerali di Mitrione tenuti a Richmond, Indiana, si svolsero come Hollywood non avrebbe saputo immaginare meglio; la sceneggiatura era già fatta insomma. Frank Sinatra e Jerry Lewis tennero a Richmond uno spettacolo canoro-comico di beneficienza a favore della famiglia Mitrione. Parteciparono alle esequie il Segretario di Stato William Rogers, il portavoce della Casa Bianca Ron Ziegler ed il genero di Nixon, David Eisenhower. Nell'occasione Ziegler disse. "*Il devoto servizio del signor Mitrione alla causa del progresso pacifico in un mondo ordinato rimarrà a imperituro esempio per gli uomini di ogni dove". "Un uomo perfetto"* disse la vedova; *"Un grande umanitario"* disse la figlia Linda[7].

Trama e personaggi ideali per un film di grande effetto, atto a realizzare quei grandi incassi per i quali soli Hollywood dice di operare. Invece sembrò che non avesse neanche letto una notizia di giornale in proposito. Non così il regista greco Costantin Costa-Gavras, che in base alla vicenda Mitrione realizzò il famoso *Etat de siege (L'amerikano,* 1973). Il film fu girato nel Cile di Allende per conto del produttore francese Jacques Perrin, e fu interpretato da Yves Montand e Renato Salvatori. Ovviamente la distribuzione fu impedita negli Stati Uniti e nelle neocolonie, e ostacolata per quanto possibile negli altri paesi esteri in cui si potè. In Italia fu distribuito nelle sale, ma a suo tempo non fu riproposto dalla televisione, ed ora può essere considerato un'opera scomparsa.

Un inciso. Hollywood - e quindi il governo americano - non vuole che cinematografie estere usino soggetti di ispirazione statunitense. Innanzitutto perché interferirebbero con l'immagine dell'America che si deve a forza inculcare; la potrebbero stravolgere. Quindi perché potrebbero trattare con verità argomenti dei quali non si deve neanche parlare. Ci sono dei grandi argomenti, come guerre, colpi di Stato e repressioni

7 *Idem,* pag.229.

nel mondo, e una miriade di piccoli casi sensibili: si è citato il caso di Dan Mitrione, ma ci sono anche i casi di Malcom X, di Martin Luther King, di Jean Seberg, di Orlando Letelier, degli attentati a Fidel Castro, delle attività innominabili dell'FBI e appunto della CIA e così via. Ciò per l'aspetto politico, della propaganda. C'è poi anche un aspetto puramente commerciale. Delle filmografie estere potrebbero rovinare interi filoni hollywoodiani, come fatto dagli *spaghetti westerns* italiani che hanno praticamente interrotto la produzione degli originali americani. Ciò perché alcuni filoni americani si reggono su interpretazioni troppo artificiose dei soggetti e possono essere facilmente screditati da imitazioni più o meno volutamente maldestre. Così successe appunto con i *westerns,* ma potrebbe capitare con altri generi. Si pensi a eventuali film del genere "CIA contro Russia" o "CIA contro terroristi" realizzati da Sergio Leone con lo spirito di *Per un pugno di dollari:* farebbe cessare il genere americano originale perché con le sue esagerazioni ne farebbe risaltare l'artificiosità. Questi sono i motivi per cui le filmografie estere non approfittano come potrebbero dei pure enormi vuoti lasciati da Hollywood: il governo USA non vuole ed occorre qualcuno con un po' di coraggio. Come Costa-Gavras ad esempio (almeno quello di un tempo; ora pare si sia allineato).

Un punto fermo di Hollywood, trattando della CIA, è che l'Agenzia compie i suoi misfatti, ogni tanto per forza da ammettere, sempre di sua iniziativa, all'oscuro del Congresso, del governo, e per carità del Presidente. E un punto fermo di Hollywood perché è un punto fermo della Retorica di Stato. Ha scritto invece l'ex agente della CIA Victor Marchetti[8]: "[The Presidents] *are always aware of, generally approve of, and often actually initiate the CIA's major undertakings".* ("[I Presidenti] sono sempre al corrente delle maggiori operazioni

8 *The CIA and the Cult of Intelligence* di Victor Marchetti e John D. Marks; Alfred A. Knopf, New York, 1974; pag.6.

della CIA, generalmente le approvano, e spesso sono effettivamente loro ad iniziarle").

Film di fantascienza e di marziani.

Nel novembre del 1949 giungeva notizia del primo esperimento nucleare russo. Nel 1950 scoppiava poi la Guerra di Corea. La politica governativa della Guerra Fredda rinfocolò nel paese il timore di un attacco da parte della Russia. Si sarebbe trattato di un conflitto catastrofico, che si sarebbe eventualmente combattuto con armi mai viste prima, futuristiche, quelle su cui stavano incessantemente lavorando gli scienziati, che ogni tanto facevano una scoperta in tale direzione. Inoltre la Russia era oramai divenuta una entità aliena, minacciosa e ammantata di segreti come era descritta. Hollywood captò l'atmosfera ed iniziò a produrre nel 1951 alcuni film "di marziani". Indipendentemente dal soggetto specifico trasmettevano la sensazione di Stati Uniti in pericolo, oggetti delle attenzioni di entità aliene e ostili, quando non di attacchi in grande stile. È probabile che il genere sia nato anche in seguito ai contatti fra qualche produttore e personale governativo specializzato in propaganda (psicologhi, psichiatri, sociologhi, ecc); questo personale avrebbe potuto operare nell'ambito della CIA o del Pentagono, e sarebbe stato quello che poi sarebbe in gran parte confluito nell'USIA.

Studiato a fondo dall'USIA, si rivelò che il genere presentava diversi altri vantaggi per la propaganda. Le vicende, per un verso o per l'altro ma sempre in modo favorevole, associavano gli Stati Uniti con il futuro. Se i marziani sbarcavano sulla Terra sceglievano gli Stati Uniti, evidentemente il paese che più meritava attenzione. Se rapivano un terrestre per studiarlo, era un americano. Quando c'era da contrastare gli alieni spaziali lo facevano gli americani, gli unici a poterci provare per un giusto *mix* di carattere, disponibilità militari e cognizioni scientifiche; nel caso gli Stati Uniti salvavano tutta la Terra, il

ruolo della Guerra Fredda. I film inoltre conculcavano bene l'idea in generale di progresso, identificato come progresso scientifico e tecnologico. L'idea di progresso è favorevole per la politica americana, perché induce le genti del mondo ad accettare o volere le novità, che spesso si presentano come merci americane (succedeva specie in quel periodo, cui risale infatti il *boom* degli elettrodomestici americani; comunque ora ci sono ottimi sostituti, il *Viagra,* le pillole per dimagrire, Internet...). Naturalmente questi film erano una ottima occasione per descrivere gli Stati Uniti visitati dai marziani secondo i canoni della Retorica di Stato: paese democratico, opulento, pacifico, giusto e così via. Allo stesso tempo i film provocavano l'associazione inconscia dell'URSS con l'Impero del Male: cos'altro poteva essere quell'entità aliena che minacciava gli Stati Uniti? L'USIA quindi diede il massimo impulso al genere e ne favorì per quanto possibile l'esportazione.

Secondo tale ottica vanno valutati tutti i lavori del filone. Questo ebbe il suo massimo sviluppo negli anni Cinquanta, il periodo *clou* della Guerra Fredda; precisamente ciò fu a partire dal 1953. Quindi diminuì gradualmente negli anni Sessanta, per essere poi ripreso in film isolati, realizzati quando in possesso di qualche idea promettente, e che risultarono infatti in genere dei successi. I film più notevoli degli anni Cinquanta, fra le dozzine, sono i seguenti.

- ***The Thing*** *(La cosa da un altro mondo,* 1951) di Christian Nyby **e** Howard Hawks per RKO. Inizia subito a presentare una inquietante minaccia per gli Stati Uniti, venuta dallo spazio ma il nostro inconscio sa da dove.
- ***When Worlds Collide*** *(Quando i mondi si scontrano,* 1951) di Rudolph Mate per *Paramount.* Un asteroide colpirà la Terra entro un anno e uno scienziato americano prepara un'arca spaziale per salvare 44

giovani che dovranno ricreare la vita su un altro pianeta. È dunque possibile la fine della Terra, evidentemente per una guerra nucleare; in ciò gli Stati Uniti non avrebbero colpa, tanto è vero che i pochi scampati saranno americani.

- ***The Day the Earth Stood Still*** *(Ultimatum alla Terra,* 1951) di David Wise per *20th Century Fox.* Leggermente atipico: l'extraterrestre ha le sembianze umane ma è più saggio; ammonisce sui pericoli della guerra atomica. Aggredito per il suo pacifismo che pareva fuori luogo con tale minaccia là fuori, è salvato da una coppia di scienziati americani illuminati.
- ***Radar Man Front the Moon (I*** *conquistatori della luna,* 1952) di Fred C. Brannon per *Republic.* Decisamente tipico e significativo, sino alla banalità: gli abitanti della luna (sarebbero i russi) preparano un attacco distruttivo alla Terra e una astronave americana parte per una guerra preventiva.
- ***The War of the Worlds*** *(La guerra dei mondi,* 1953) di Byron Haskin per *Paramount,* fu un grande successo. Mostri marziani di un'astronave giunta come una meteora si accingono ad impadronirsi della Terra ed iniziano dagli Stati Uniti, precisamente dalla California. Interviene il Pentagono e pensa di ricorrere alla bomba atomica (che viene così accreditata anche di scopi buoni), ma alla fine i mostri sono uccisi dai microbi della nostra atmosfera. Ci sono suggestioni subliminali che coinvolgono la religione: se non avviene un miracolo i marziani possono prendere la Terra in "sei giorni", il tempo della Creazione; ci sono preghiere in questo senso, ed i microbi terrestri sono appunto la risposta. Dio ama l'America; forse è solo per questo che il mondo si è salvato.
- ***Invaders Front Mars*** *(Gli invasori spaziali,* 1953) di William Cameron per RKO. Extraterrestri cercano di controllare la mente dei terrestri, cioè degli americani; l'allusione è alla propaganda comunista. Di questo film furono fatte circolare in Europa diverse versioni, a

seconda dei paesi.
- ***Phantom Front Space*** *(Il fantasma dello spazio,* 1953) di W. **Lee** Wilder per *United Artists.* Alieno invisibile semina il terrore fra i terrestri, cioè gli americani.
- ***Them!*** *(Assalto alla Terra,* 1954) di Gordon Douglas per *Warner Bros.* Per via di radiazioni atomiche le formiche di una colonia diventano gigantesche.
- ***Killers Front Space*** *(Guerra tra i pianeti,* **1954)** di **W.** Lee **Wilder** per RKO. Extraterrestri vogliono invadere la Terra, cioè gli Stati Uniti, ma un pilota sventa i loro piani.
- ***Invasion of the Body Snatchers*** *(L'invasione degli ultracorpi,* 1956) di Donald Siegel per *Allied Artists.* Fu sottoposto alle modifiche viste.
- ***The Invisible Boy*** *(Il Robot e lo Sputnik,* 1957) di Herman Hoffman per MGM. Un simpatico robot insegna a un ragazzino come diventare invisibile.
- ***It! The Terror Front Beyond Space*** *(Il mostro dell'astronave,* 1958) di Edward L. Kahn per *United Artists.* Mostro extraterrestre uccide tutti i membri dell'astronave. Il precursore di *Alien.*
- ***The Blob!*** *(Fluido mortale,* 1958) di Irwin S. Yeaworth per *Paramount,* con il giovane Steve McQueen. Da una meteorite esce una massa vischiosa e invadente che terrorizza i terrestri, cioè gli americani. Ha un colore rosso, come si può verificare nelle originali pellicole a colori.
- *I* ***Married a Monster Front Outer Space*** *(Ho sposato un mostro venuto dallo spazio,* 1958) di Gene Fowler Jr per *Paramount.* Alieni rimpiazzano umani con replicanti, che degenerano; allusione all'effetto del comunismo.
- ***The Space Children (I*** *figli dello spazio,* 1958) di Jack Arnold per *Paramount.*
- ***The Invisible Invaders*** *(Assalti dallo spazio,* 1959) di Edward L. Kahn per *United Artists.* Extraterrestri chiedono riscatti per persone scomparse.

The Space Children ha un elemento speciale d'interesse. La trama è un'entità aliena che fa il lavaggio del cervello a dei bambini americani, allo scopo di indurli a sabotare una base militare. L'argomento del lavaggio del cervello *(brain washing)* era comparso sui media americani all'epoca della guerra in Corea, continuando per vari anni. In quella guerra c'erano state molte diserzioni, molte insubordinazioni "ideologiche", molti ex prigionieri dei coreani si erano mostrati disaffezionati all'*American Way.* La colpa era della subdola propaganda condotta dai nemici durante la guerra, ed in particolare i prigionieri americani erano stati perfidamente sottoposti al trattamento di *brain washing.* I coreani non avevano fatto alcun *brain washing* nei loro campi di concentramento; non avevano né le cognizioni né il personale adatto. L'accusa era stata ispirata ai media dal governo americano, perché lui aveva adoperato tale sistema sui suoi prigionieri di guerra e sapeva che era possibile, e quindi verosimile.

Nel 1944 infatti era stata creata la *Prisoner of War Special Project Division,* che aveva per oggetto il lavaggio del cervello sui prigionieri di guerra. Fu eseguito, con tutte le tecniche del caso, approntate da specialisti del calibro di David Riesman, su 372.000 prigionieri tedeschi detenuti all'uopo in campi di concentramento negli Stati Uniti. Il progetto era segreto perché in violazione delle norme della Convenzione di Ginevra (era un tentativo di denazionalizzazione). Ma ne valeva la pena: si trattava di 372.000 uomini giovani, che una volta tornati in patria avrebbero certamente fatto parte della spina dorsale della nuova società, ed era importante convertirli ai valori del capitalismo e convincerli delle buone intenzioni degli Stati Uniti, nonostante ciò che avevano fatto alla Germania. Valutazioni successive conclusero che il programma aveva avuto successo. La storia divenne di dominio pubblico negli USA solo nel 1977, quando l'autrice di documentari Judith M.

Gansberg pubblicò un libro *scoop* sull'argomento[9].

La vicenda del *brain washing* "coreano" conferma una ben consolidata tradizione della propaganda statunitense: l'accusa portata agli avversari di voler fare, o anche di essere, ciò che invece al mondo vogliono fare, o anche sono, solo gli americani. Per quindici anni tentarono un attacco alla Russia perché era "la Russia a tentarlo". Invasero la minuscola Grenada perché aveva intenzioni "aggressive" nei Caraibi. Accusano tutti di essere aggressivi quando nessuno ha mai compiuto tante aggressioni all'estero come loro. Lo stesso con i "diritti umani", quando nel loro paese comprano e vendono bambini e organi, e fanno tutto il resto. Accusano di infrangere Convenzioni e Trattati, però non ne hanno mai rispettato uno, stipulato con chicchessia (i trattati SALT con la Russia sono un buon esempio, e anche Toro Seduto ebbe qualcosa da dire in proposito). Ma siamo entrati in un argomento che richiederebbe un *serial* a puntate. Un'ultimo esempio in tema: durante una trasmissione televisiva l'ex Presidente Nixon disse che i russi erano dei *"grandi attori"*[10].

Passato il periodo in cui si pensava ad un attacco nucleare alla Russia il filone abbandonò quasi del tutto il copione dell'attacco alieno alla Terra via USA e si dedicò a soggetti di fantascienza generici. Fu sempre curata nei limiti del possibile la valenza propagandistica dei film. Citiamo:

> - ***Planet of the Apes*** *(Il pianeta delle scimmie,* 1967) di Franklin J. Schaffner per *20th Century Fox,* sceneggiatura di Michael Wilson, con Charlton Heston. Degli astronauti americani compiono un viaggio nel tempo con l'astronave e atterrano in un pianeta dove dominano scimmie evolute che tengono in schiavitù uomini abbruttiti; si scopre da un rudere (la statua della Libertà di New York) che si tratta della Terra, dove un

---

9 *Stalag: USA. The Remarkable Story of German POWs in America* di Judith M. Gansberg; Thomas Y. Crowell Company, New York, 1977. POW è un acronimico per *Prisoner Of War.* Stalag sta per *Station Lager,* " campo di concentramento".

10 Trasmissione *Meet the Press* trasmessa il 10 aprile 1988 dal *network* NBC.

conflitto ha portato al ribaltamento della situazione. Non si spinge sulla propaganda; comunque gli astronauti sono americani (stemma sulle spalline e uno è nero; in base ai nomi avrebbero anche potuto essere inglesi) e una deduzione può essere che il loro paese - dedito a pacifiche esplorazioni spaziali come la loro - sia stato aggredito. Manca una specifica critica al paese che obiettivamente ha introdotto le armi nucleari nel mondo; avrebbe potuto starci.

- ***2001: a** Space Odissey (2001: odissea nello spazio,* 1968) di Stanley Kubrik per MGM. Convoglia la nozione che il futuro è americano: l'astronave nello spazio è di proprietà di una Multinazionale americana, ed è di tipo commerciale.

- ***Star Wars** (Guerre stellari,* 1977) di George Lucas per *Lucasfilm* e *20th Century Fox,* con Harrison Ford. E un concentrato di propaganda. Qui, in un non specificato sistema galattico, abbiamo una lotta fra una organizzazione cosmica buona chiamata "Alleanza", ed una cattiva detta "Impero". Dalla presentazione di Han Solo (Ford) si intuisce che l'Alleanza è individualista, dedita ai commerci e con sistema di libera impresa; inoltre il suo eroe, che sposerà la principessa a vittoria ottenuta, si chiama Luke Skywalker e non Mario Rossi o Kazuto Sakata. L'Alleanza sono gli Stati Uniti, o qualcosa che gli somiglia; sono l'Impero del Bene. L'Impero è irregimentato e militarista: è l'URSS, l'Impero del Male. Nel momento cruciale l'Alleanza è aiutata dalla "Forza", una non ben definita entità immateriale del cosmo: è Dio, o quello che c'è al suo posto, che naturalmente sta con gli americani.

- ***Close Encounters of the Third Kind** (Incontri ravvicinati del terzo tipo,* 1977) di Steven Spielberg per *Columbia,* con Richard Dreyfuss. Mostra ancora uno sbarco di extraterrestri, che però non sono ostili, al contrario vogliono solo conoscere meglio gli abitanti del pianeta. Lo sbarco avviene negli Stati Uniti. Spielberg non era ancora quel para funzionario dell'USIA che è

adesso. Nel 1981 è stata diffusa una versione con un finale diverso.

- ***Star Trek*** *(Idem,* 1979) di Robert Wise per *Paramount,* narra le esplorazioni di una astronave americana, nel XXIII secolo. L'astronave si chiama Enterprise, come la portaerei. Questa poi incontrerà nel cosmo un enorme calcolatore inviato secoli prima dalla NASA su un satellite Voyager.
- ***Alien*** *(Idem,* 1979) di Ridley Scott per *20th Century Fox,* con Sigourney Weaver. Mostra degli astronauti americani del futuro alle prese con un alieno mostruoso. L'astronave è di proprietà di una compagnia privata, come in *2001: A Space Odissey,* il che dice che il capitalismo americano arriverà immutato e quindi vincente al futuro più estremo, affermazione gratuita e propagandistica.
- ***E.T.*** *The Extra-Terrestrial (E.T. L'Extra-Terrestre,* 1982) di Steven Spielberg per *Universal.* Riprende il tema degli extraterrestri buoni; ancora la piacevole vicenda avviene negli Stati Uniti.

Si dirà che Hollywood, dovendo realizzare film con extraterrestri che sbarcano sulla Terra, li farà sbarcare negli Stati Uniti. Vero, ma la valenza propagandistica rimane; soprattutto, come si vede da mille dettagli, è conscia e sfruttata. Più importante è ciò che nei film è omesso ma avrebbe potuto logicamente e veritieramente esserci: un'ammissione della responsabilità statunitense nella corsa agli armamenti "futuristici"; una chiara assoluzione dell'URSS dal ruolo di Impero del Male; una presentazione più aderente alla realtà del paese in cui sbarcano i "marziani".

Nel 1982 fu tentato un ritorno alla linea classica della Guerra Fredda con *The Thing (La cosa)* di John Carpenter per *Universal:* una base americana in Antartide è minacciata da un mostruoso essere alieno sopravvissuto da un disco volante precipitato nella zona 100.000 anni prima. Buon film, ma non

ebbe successo.

Film sulla storia americana

Fu proseguita dopo il 1947 la linea sempre tenuta anche prima dai produttori, e cioè di adottare le tesi della Retorica di Stato. Questa si impadroniva mano a mano dei nuovi eventi, ricongegnandoli con la sua interpretazione, e in tal guisa venivano proposti da Hollywood. Ogni tanto per certe topiche si rendevano necessari degli aggiornamenti, che venivano eseguiti. Si trattò in genere di introdurre elementi di maggior sofisticazione nella disinformazione, nella mistificazione, nella propaganda. Sarà esaminato il modo in cui Hollywood trattò alcune topiche significative della storia americana, alcune delle quali continuano a riguardare il presente. Come sempre fatto sinora, caso per caso sarà preso in considerazione un numero limitato di film, ma sicuramente rappresentativo dell'intera produzione in merito.

FILM SU SCHIAVISMO, APARTHEID, PREGIUDIZI SUI NERI.

Consideriamo i film:

- ***No Way Out*** *(Uomo bianco tu vivrai!,* 1950) di Joseph **Leo** Mankiewicz per *20th Century Fox,* con Richard Widmark e Sidney Poitier. Un bravo medico nero alle prese coi pregiudizi della gente.
- ***The Well*** *(La bambina nel pozzo,* 1951) di Leo Popkin e Russell Rouse per *United Artists.* In una cittadina gli abitanti neri si rivoltano per la sparizione di una bambina nera, che invece era caduta in un pozzo.
- ***Imitation of Life*** *(Lo specchio della vita,* 1958) di Douglas Sirk per *Universal International,* con Lana Turner. Una ragazza non accetta la sua condizione e fa morire la madre nera di crepacuore; piangerà la sua bara.
- ***The Defiant Ones*** *(La parete di fango,* 1958) di

Stanley Kramer per *United Artists,* con Tony Curtis e Sidney Poitier. Un bianco e un nero evadono incatenati l'uno all'altro.
- *To Kill a Mocking Bird* *(Il buio oltre la siepe,* 1962) di Robert **Mulligan** per *Universal,* con Gregory Peck. Un avvocato di nobile carattere difende un nero ingiustamente accusato attirandosi l'ostilità della cittadinanza.
- ***The Intruder*** *(L'odio esplode a Dallas,* 1962) di Roger Corman **per** *Filmgroup.* Dopo la promulgazione di leggi antirazziali un bianco manifesta il suo fanatismo.
- ***In the Heat of the Night*** *(La calda notte dell'ispettore Tibbs,* 1967) di Norman Jewison per *United Artists,* con Sidney Poitier e Rod Steiger. Indagini e pregiudizi per un ispettore di polizia nero.
- ***Guess Who's Corning to Dinner*** *(Indovina chi viene a cena?,* 1968) di Stanley Kramer per *Columbia,* con Spencer Tracy, Sidney Poitier, Katharine Hepburn. La figlia si fidanza con un giovane nero.
- ***The Liberation of Lord Byron Jones (Il*** *silenzio si paga con la vita,* 1970) di William Wyler per *Columbia,* con Lee J. Cobb. Vicende razziali e di corna in cittadina del Sud.
- ***Watermelon Man*** *(L'uomo caffelatte,* 1970) di Melvin Van Peebles per *Columbia.* Un razzista si risveglia e scopre di essere diventato nero. Grande idea filmica.
- ***Tick...Tick...Tick...*** *(Tick...Tick...Tick... esplode la violenza,* 1970) di Ralph Nelson per MGM, con Fredric March e George Kennedy. In una cittadina del Sud è eletto un sindaco nero.
- ***The Landlord*** *(Il padrone di casa,* 1970) di Hal Ashby per produzioni associate. Un giovane capitalista rampante compra un palazzone in uno *slum* nero con l'intento di sfrattarne gli inquilini, ma tutto si sistema.
- *Slaves* (1971) del vecchio dissidente Herbert J. Biberman, con sua moglie Gale Sondergaard e Stephen Boyd. Il primo lavoro della Sondergaard dopo venti anni di lista nera. Nel Kentucky del Settecento uno schiavo

protesta per la sua condizione. Film piuttosto rivelatore delle cose di casa e quindi non esportato.

- ***Shaft*** *(Shaft, un detective,* 1971) di Gordon Parks per MGM. Nelle indagini su un delitto la polizia vorrebbe incolpare le Pantere Nere, ma c'è Shaft.
- ***Mandingo*** *(Idem,* 1975) di Richard Fleisher per *Dino De Laurentiis,* con James Mason e Ken Norton. Nell'Ottocento un possidente compra un Mandingo per riproduzione, ma poi ci sono corna in casa.
- ***Drum*** *(Drum, l'ultimo Mandingo,* 1976) di Steve Carver per *Dino De Laurentiis,* con Warren Oates e Ken Norton. È soffocata una rivolta di schiavi Mandingo.
- ***Roots*** *(Radici,* 1977) di David Greene, da cui fu tratto il serial televisivo.
- ***White Dog*** *(Cane bianco,* 1982) di Samuel Fuller, prodotto da Edgar J. Scherick per *Paramount.* Un cane è addestrato per attaccare i neri ma poi non opera più distinzioni.
- *Native* **Son** *(Paura,* 1986) di Jerrold Freedman per *Diane Silver Production,* con Matt Dillon. Problemi psicologici di un nero il cui padre era stato linciato per errore.
- ***Soul Man*** *(Idem,* 1986) di Steve Miner per *Steve Tisch Corporation.* Uno studente universitario bianco si camuffa da nero per ottenere una borsa di studio.
- ***Mississippi Burning*** *(Mississippi burning. Le radici dell'odio,* 1988) di Alan Parker per *Rank / Orlon Pictures,* con Gene Hackman. Su un fatto storico: le indagini sull'uccisione di tre attivisti per i diritti civili (uno nero) uccisi in Mississippi nel 1964.
- ***Do the Right Thing*** *(Fa la cosa giusta,* 1989) di Spike Lee per *40 Acres and a Mule Filmworks Productions* ("Produzioni cinematografiche 40 Acri e un Mulo"), con Danny Aiello, John Turturro. Piccola rivolta estiva contro una pizzeria di italiani in un quartiere misto di New York.
- ***Driving*** *Miss* ***Daisy*** *(A spasso con Miss Daisy,* 1989) di Bruce Beresford per *Warner Bros /Zanuck Co.*

Autista nero scorazza ricca ma garbata vedova ebrea-americana.

- ***Jungle Fever*** *(Idem,* 1991) di Spike Lee per *40 acres and a Mule Filmworks Productions.* Amore fra un architetto nero e una segretaria italiana; si rivelerà impossibile.
- ***Malcom X*** *(Idem,* 1992) di Spike Lee prodotto da lui medesimo coi suoi soldi. Una biografia di Malcom Little, detto Malcom X.
- ***Higher Learning*** *(L'università dell'odio,* 1995) di John Singleton per *New Deal Productions.* Non banale storia di razzismo alla *Columbia University.*
- ***Jefferson in Paris*** *(Idem,* 1995) di James Ivory per *Touchstone Pictures / Merchant Ivory Productions,* con Nick Nolte. Amori del Presidente Thomas Jefferson a Parigi, dove si era portato la sua schiavetta preferita.

Quali sono le verità da dire sull'argomento? Ecco l'elenco:

- Che il periodo dello schiavismo significò una tragedia inaudita per l'Africa, che perse ben 50 milioni di abitanti, milione più e milione meno.

- Che lo schiavismo fu esercitato dagli americani in modo ben diverso da quello tradizionale dell'Occidente, derivato dalle consuetudini greche e romane; lungi dall'essere considerato quasi un membro della famiglia lo schiavo fu trattato esattamente come un animale da cortile o da lavoro: fu comprato e venduto, sfiancato di lavoro, soppresso quando malato, riprodotto sotto controllo, i figli difettosi dati in pasto ai maiali, gli altri venduti o avviati al giogo appena possibile. Ci furono naturalmente eccezioni.

- Che tutto ciò avvenne semplicemente per la cieca, pericolosa, brama di denaro degli americani, assecondata dalla loro "religione".

- Che la Guerra di Secessione non fu affatto combattuta per liberare gli schiavi del Sud, ma per distruggervi il sistema latifondista.

- Che i "pregiudizi razziali" che portarono all' *apartheid* durata praticamente sino al 1964 non erano affatto pregiudizi: gli americani hanno sempre saputo che i neri erano uomini come gli altri, e concedere loro pari diritti e dignità civile dopo il 1865 avrebbe significato ammettere di aver coscientemente maciullato altri uomini per fini economici immediati, come li avessero allevati per farne prosciutti; era meglio continuare a fare finta di credere che non fossero esattamente esseri umani.

- Che *l'apartheid* fu abolita sulla carta solo perché la guerra in Vietnam lo richiedeva e mantenuta all'atto pratico per volere di un popolo che non prova simpatia e accettazione per nessun altro[11], a cominciare da quelli più manifestamente diversi come appunto i neri.

- Che negli Stati Uniti non esiste soluzione per il problema dei neri.

Tali verità non furono mai dette. La dimostrazione risiede nel fatto che lo spettatore medio dei film americani non ha idea di tutto ciò. Furono realizzati film secondo le linee guida dell'USIA, che fissarono il modo poi divenuto convenzionale di trattare il problema. Rapidamente tali linee sono le seguenti. Non bisogna dare un'idea precisa del periodo dello schiavismo, nelle sue fasi di raccolta degli schiavi in Africa, trasporto via mare, trattamento negli Stati Uniti sia al Nord che soprattutto al Sud. Il periodo va ammesso e gli schiavi vanno mostrati come tali, però in una condizione simile a quella tradizionale

---

11 Ci sono precisi motivi per tale atteggiamento americano, evidente nella società e documentato dalla Storia. È un discorso piuttosto complesso, che può essere sintetizzato a grandi linee nel modo seguente. Si tratta di un *nodo* psichico, in cui confluiscono diverse linee: il desiderio di poter disporre dell'intero mondo a fini di arricchimento; la pseudoconvinzione per ciò di essere il popolo eletto del Vecchio Testamento; la coscienza sotterranea di essere diversi da tutti gli altri popoli, e di esserlo in modo *negativo* (concetto quest'ultimo molto importante, sul quale però non ci si può qui soffermare). Ne segue insofferenza per tutti gli altri popoli, proporzionalmente al livello in cui manifestano la loro diversità, fisica o caratteriale, psicologica, culturale.

dell'Occidente. Si può calcare di più la mano sullo schiavismo degli spagnoli e dei portoghesi, perché Cattolici, meno su quello degli olandesi, identificati come Protestanti. C'erano padroni cattivi e padroni buoni. C'erano frustate, non torture innominabili, e anche situazioni idilliache. C'erano selezioni della razza, ma non proprio come si trattasse di animali. C'era il lavoro nei campi, ma non nelle risaie dove il tempo medio di sopravvivenza era di due anni, noto ed inserito nei calcoli per l'approvvigionamento della manodopera. Importante, non andava evidenziato l'interesse puramente economico degli schiavisti: piuttosto, lo erano per tradizione, distrattamente. Naturalmente ci sono tutti gli accorgimenti per smorzare le durezze, come lieto fine e così via.

Vincoli tali che le case di produzione raramente furono tentate di sviluppare qualche soggetto in merito. Non per niente il primo film ad affrontare l'argomento dopo il ***Slave Ship*** del 1937 fu ***Slaves*** del 1971, che solo un regista compromesso come Herbert Biberman accettò di girare (i produttori non corrono mai rischi, se non economici, per lavori che all'esame dell'USIA risultino gravemente disallineati; sono eventualmente messi in lista nera i registi e gli sceneggiatori, come con l'HUAC). Non è indecente, ma è edulcorato e non sceglie i temi più scottanti. La serie dei Mandingo di Ken Norton (ex pugile con un gran fisico) è convenzionale nel senso detto, come del resto il famoso ***Roots,*** che oltretutto termina col lieto fine della completa emancipazione (che non è mai avvenuta). ***Jefferson in Paris*** non tratta direttamente l'argomento, però lascia supporre una situazione accettabile.

Per quanto riguarda *V apartheid,* sino al 1964 - grosso modo - non era da mettere in discussione. Il concetto dell'*apartheid* era: uguali di fronte alla legge ma fisicamente separati, e ciò non fu contestato. Si poteva invece trattare casi singoli, dove il nero tenuto separato era oggetto *anche* di inequità legali o di valutazioni personali ingiustificate. Così fu fatto in *No* ***Way***

Out del 1950, ***The Well*** del 1951, ***Imitation of Life*** del 1958, ***The Defiant Ones*** del 1958, ***To Kill a Mocking Bird*** del 1962, ***The Intruder*** del 1962. ***Imitation of Life*** è ogni tanto riproposto dalla televisione italiana: si era in piena *apartheid* ma della medesima non si ha sentore nel film; Sarah Jane è licenziata dal night appena si scopre la sua razza (dall'aspetto sembrava una bianca): il gesto privato di un poco di buono; per contro risalta la correttezza e umanità degli altri personaggi bianchi, a cominciare da Lora Meredith (Lana Turner).

Abolita per legge l'*apartheid* - con i distinguo che si sono visti, specie per scuole e università - la tesi dell'USIA diventa: La medesima non va ricordata; ora i neri sono nelle condizioni di competere ad armi pari con i bianchi: se sono all'altezza vengono rispettati; le loro lotte e pene consistono nel fare accettare ad un ambiente in gamba ma prevenuto i loro meriti. I neri poveri sono degli indolenti senza iniziativa: sono loro che protestano; ci sono anche molti neri criminali, per via che non vogliono lavorare. La tesi di fondo è che i neri hanno ora le stesse opportunità dei bianchi ma pochi di loro sono in grado di approfittarne, perché si tratta di una razza effettivamente inferiore (per dire: i nostri nonni avevano qualche ragione). Ciò a grandi linee per quanto riguarda film che affrontano direttamente il problema razziale. Negli altri i neri ricoprono i loro normali ruoli di presenza percentuale. Non bisogna però mostrare dei neri intellettualmente troppo in gamba: se criminali, teppisti di strada, non grandi *gangsters;* se in alte posizioni, solo della burocrazia federale, che li assume con criteri demagogici. Tipici da questo punto di vista ***In the Heat of the Night*** del 1967 e ***Guess Who's Corning to Dinner*** del 1968, interpretati entrambi da Sidney Poitier, ideale per ricoprire il ruolo di uno dei pochi neri in gamba, a livello dei bianchi.

White Dog del 1982, dell'importante regista Samuel Fuller, a mio giudizio è risultato senza volere completamente al di fuori

delle linee dell'USIA, non essendo poi più stato possibile rimontarlo con altri esiti coerenti. Infatti la sua visione nel territorio statunitense fu e continua ad essere vietata. Forse nelle intenzioni di Fuller, che ne nega la natura razzista, il film voleva solo essere un'allegoria sull'ingovernabilità dell'odio che certi manipolatori suscitano nell'opinione pubblica verso certi obiettivi, odio che gli si può rivoltare contro. Forse. In ogni caso ciò che il vasto pubblico percepisce è un attizzamento di sentimenti razzisti verso i neri, ed il cane addestrato ad attaccare i neri ricorda troppo i cani usati nelle piantagioni del Sud. Nel 1984 la *Paramount* fece un tentativo di salvare il film, dove il cane solo mordeva le sue vittime e non anche le uccideva; fu autorizzata la distribuzione via Cable-TV, che però non ebbe seguito visto l'incongruità della trama.

Per l'USIA Spike Lee è un regista ideale per confezionare film sui neri. È un nero, è giovane, ha fama di originale e di ribelle: se c'è qualche cattiveria da dire sui bianchi americani lui la dirà senz'altro. Ma c'è ben altro da dire rispetto a ciò che racconta Lee; ci sono altri soggetti e altri modi di raccontarli. Di lui e del suo film *Malcom X* così ha detto Stokely Carmichael, uno dei leader storici delle Pantere Nere fuggito in Guinea nel 1969 e là morto nel 1998: *"Malcom X era un rivoluzionario, come si poteva immaginare che Hollywood gli facesse un regalo? Sarebbe come chiedere ai sionisti di fare un film su Arafat. Spike Lee è un piccolo borghese che ha scelto di vendere il suo popolo per un pugno di dollari."*[12]. Ciò è sufficiente per Lee. Van Peebles, anche lui un nero, è invece un'altra cosa. Con leggerezza il suo ***Watermelon Man*** del 1970 però graffiava. Non ha fatto carriera; niente pugno di dollari.

FILM SULLA GUERRA DI INDIPENDENZA.

Il soggetto era stato trattato poco da Hollywood prima e così continuò anche dopo il 1947. Tale mancanza di visitazioni è abbastanza significativa: la rivolta di grandi mercanti condotta

---

12 *Resto del Carlino* del 17 novembre 1998.

con mercenari non aveva evidentemente dato luogo a tanti episodi di eroismo da rievocare. Continuò l'interpretazione imposta dalla Retorica di Stato: rivolta spontanea, popolare, per la libertà, senza tante defezioni e così via.

L'obiettivo di strappare agli inglesi i Grandi Laghi delle pellicce, che diede luogo ai combattimenti più significativi, non è nominato. La partecipazione francese è ignorata o sottovalutata. Il soggetto fu trattato nei seguenti film, naturalmente in modo sempre conforme:

- ***John Paul Jones*** *(Il grande capitano,* 1959) di John Farrow per *Warner Bros,* con Robert Stack, Bette Davis. Storia romanzata dell'omonimo capitano di vascello che combattè contro la flotta inglese dei Grandi Laghi.
- ***Johnny Tremain (I*** *rivoltosi di Boston,* 1961) di Robert Stevenson per *Walt Disney Productions.* Eroismi di rivoltosi nelle "battaglie" di Lexington e Concord.
- *Revolution* (Idem, 1986) di Hugh Hudson per *Universal,* con Al Pacino. Rievocazione *Kolossal* e retorica della Guerra di Indipendenza.
- ***The Madness of King George*** *(La pazzia di Re Giorgio,* 1995) di Nicholas Hitner per *Samuel Goldwyn-Channel Four,* con Rupert Everett. Una farsa sul re inglese del periodo della Guerra di Indipendenza, Giorgio III, e sulle sue ricorrenti crisi di follia che qui sono suggerite finte.

FILM SULLA GUERRA DI SECESSIONE.

Consideriamo:

- ***Red River*** *(Il fiume rosso,* 1948) di Howard Hawks per *Monterey Productions,* con John Wayne. Un reduce della guerra civile fa il conduttore di mandrie.
- ***The Red Badge of Courage*** *(La prova del fuoco,* 1951) di John Huston per MGM, con Audie Murphy. Un soldato nordista supera la paura. Audie Murphy, vero e noto eroe della Seconda Guerra Mondiale passato al

cinema, fa la parte di un vile. Il film fu rimontato dalla produzione contro i desideri di Huston, che lo rinnegò.
- ***Drums in the Deep South*** *(A sud rullano i tamburi,* 1951) di William Menzies per RKO. Amici su fronti opposti.
- ***The Last Outpost*** *(L'assedio a Fort Point,* 1951) di Lewis R. Foster per *Paramount,* con Ronald Reagan. Nordisti e sudisti si uniscono per combattere gli indiani.
- ***Escape Front Fort Bravo*** *(L'assedio delle sette frecce,* 1953) di John Sturges per MGM, con William Holden. Vicende della guerra di secessione.
- ***The Searchers*** *(Sentieri selvaggi,* 1956) di John Ford per *Warner Bros,* con John Wayne. Ritorno alla vita civile di un vecchio combattente sudista.
- ***Band of Angels*** *(La banda degli angeli,* 1957) di Raoul Walsh per *Warner Bros,* con Clark Gable, Sidney Poitier, Yvonne De Carlo. Durante la guerra di secessione una donna che si scopre figlia di una schiava finisce per innamorarsi di un ex trafficante di schiavi. Una buona assoluzione per i trafficanti di schiavi.
- ***The True Story of Jesse James*** *(La vera storia di Jesse il bandito,* 1957) di Nicholas Ray per *20th Century Fox,* con Robert Wagner, Agnes Moorhead. La storia dell'ex soldato sudista Jesse James, diventato bandito per via della " *Recostruction*"'.
- ***The Horse Soldiers*** *(Soldati a cavallo,* 1959) di John Ford per *United Artists,* con John Wayne, William Holden. Vicende di guerra.
- ***How the West Was Won*** *(La conquista del West,* 1962) di John Ford, Henry Hathaway, George Marshall per MGM, con James Stewart, Gregory Peck, Carroll Baker, Debbie Reynolds, George Peppard, John Wayne, Henry Fonda, Richard Widmark, Karl Malden, Eli Wallach, Walter Brennan, Agnes Moorhead. Storie varie di pionieri in un arco di 40 anni.
- ***Shenandoah*** *(Shenandoah, la valle dell'onore,* 1965) di Andrew McLaglen per *Universal,* con James Stewart. Vicende di una famiglia durante la guerra.

- *Alvarez* ***Kelly*** *(Idem,* 1966) di Edward Dmytryk per *Columbia,* con William Holden. Storie collaterali alla guerra.
- ***The Beguiled*** *(La notte brava del soldato Jonathan,* **1971)** di Donald Siegel per *Universal,* sceneggiatura di Albert Maltz, con Clint Eastwood. Un soldato nordista ferito finisce in un collegio femminile.
- ***Glory*** *(Glory: Uomini di gloria,* 1989) di Edward Zwick per *Fields Productions.* Alla fine un reparto di neri impiegato nella guerra civile si dimostra eroico.
- ***North and South*** *(Nord e Sud,* 1992) di Gregory Hoblit per produzioni associate. Vicende di una famiglia durante la guerra.
- ***Gettysburg*** *(Idem,* 1993) di Ronald F. Maxwell per produzioni associate. La battaglia di Gettysburg.

La tesi è che il Nord fece la guerra al Sud per liberare gli schiavi. L'argomento dei *Draft Riots* non è sfiorato. La *March to the Sea* di Sherman fu un'azione per vincere la guerra.

I WESTERNS E GLI INDIANI.

Vediamo come Hollywood dopo il 1947 ha trattato l'argomento storico patrio degli indiani. Il genere da esaminare è il *western,* dove molti film presentano figure e vicende di indiani. I seguenti film, scelti fra i più noti, sono rappresentativi del contenuto ideologico in merito della grande maggioranza di questi film:

- ***Red River*** *(Il fiume rosso,* 1948) di Howard Hawks per *Monterey Productions,* con John Wayne, Montgomery Clift.
- ***Fort Apache*** *(Il massacro di Fort Apache,* 1948) di John Ford per RKO, con John Wayne, Shirley Temple, Henry Fonda.
- ***The Last Outpost*** *(L'assedio a Fort Point,* 1951) di Jerry R. Foster per *Paramount,* con Ronald Reagan. Già citato.

- ***Battle at Apache Pass*** *(Kociss, l'eroe indiano,* 1951) di George Sherman per *Universal,* con Jeff Chandler. Si inventa una ostilità tra Kociss (che sarebbe un indiano buono, amico degli americani) e Geronimo, l'indiano cattivo.
- ***Distarti Drums*** *{Tamburi lontani,* 1951) di Raoul Walsh per *Warner Bros,* con Gary Cooper.
- ***The Big Sky*** *{Il grande cielo,* 1952) di Howard Hawks per *Winchester Productions,* con Kirk Douglas.
- ***Escape Front Fort Bravo*** *{L'assedio delle sette frecce,* 1953) di John Sturgess per MGM, con William Holden. Già citato, ma ci sono indiani Mescaleros cattivi.
- ***The Searchers*** *{Sentieri selvaggi,* 1956) di John Ford per *Warner Bros,* con John Wayne.
- ***Tonka*** *{L'ultima battaglia del generale Custer,* 1958) di Lewis R. Foster per *Walt Disney Productions.* La vicenda di Tonka, uno stallone passato dagli indiani agli americani, si intreccia con la battaglia del Little Big Horn
- ***Rio Bravo*** *{Un dollaro d'onore,* 1959) di Howard Hawks per *Armada Productions,* con John Wayne e Dean Martin.
- ***How the West Was Won*** *{La conquista del West,* 1962), film a episodi già citato sopra.
- ***Cheyenne Autumn*** *{Il grande sentiero,* 1964) di John Ford per *Warner Bros,* con James Stewart, Carroll Baker, Richard Widmark, Karl Malden.
- ***Geronimo's Revenge*** *{Texas John contro Geronimo,* 1965) di James Neilson e Henry Keller per *Walt Disney Productions.* Famiglia in ranch è disturbata da Geronimo.
- ***Ulzana's Raid*** *{Nessuna pietà per Ulzana,* 1972) di Robert Aldrich per *Universal,* con Burt Lancaster. Le Giacche Blu inseguono dieci Chiricahuas fuggiti dalla riserva.

Gli indiani sono mostrati secondo i consueti canoni della Retorica di Stato in auge anche prima del 1947. Sono sparsi e selvaggi ed attaccano senza motivo coloni potenzialmente pacifici. Si distinguono in questo ***The Last Outpost, Fort Apache, Distant Drums, The Searchers, Tonka, Geronimo's Revenge.*** **I** falsi storici plateali non si contano; ad esempio in ***Battle at Apache Pass*** si fa partecipare all'omonimo e storico scontro Geronimo, che invece al momento era da tutt'altra parte. Forse non ci si sofferma mai abbastanza a riflettere sulla caratura morale di Hollywood e degli americani in generale, quando si viene al *western* "con indiani". È stato spiegato come furono trattati gli indiani: non avevano colpe, e col tempo nonostante la situazione arrivarono ad accumularne poche, ma furono solo sterminati; e con che sistemi. Ciò è sempre stato perfettamente noto agli americani e senz'altro ai produttori di Hollywood; nonostante ciò hanno confezionato film del genere. Dopo il genocidio gli insulti, guadagnando ulteriormente danaro sulla pelle degli indiani grazie al pubblico pagante internazionale.

Come si vede non ci sono notevoli film su questa linea dopo il 1972. La colpa fu sostanzialmente degli *spaghetti western* italiani: esagerandone i toni avevano reso evidente l'artificiosità dei *western* americani, il loro completo distacco dalla realtà storica in cui pretendevano di andarsi a situare; li avevano messi in ridicolo, del tutto screditati. Ciò in effetti distrusse il *western* americano, nonostante i tentativi di rivitalizzarlo. Questi tentativi furono incentrati nel cercare di confezionare *western* al di fuori della mitica falsa del genere, oramai insostenibile, e cioè maggiormente aderenti alla realtà storica. In tale contesto furono anche realizzati alcuni film *western* che cercavano di trattare l'argomento degli indiani con minor spregio della verità storica, o meglio, con minor spregio dell'intelligenza, della preparazione e del senso morale degli spettatori. Questi film furono accolti con compiacimento ed

approvazione dalla critica internazionale, che vi vedeva il segno della resipiscenza di Hollywood sul soggetto, il segno che questa, come uno scolaro forse un po' zuccone ma volonteroso, aveva finalmente capito che gli indiani non erano quei semi animali sempre dipinti prima. Come appena detto invece ciò Hollywood lo aveva sempre saputo, solo che era arrivato il momento di darlo a vedere, per motivi di mercato. Si tratta dei seguenti lavori, che anche - segno di uno sforzo estremo - risultarono filmicamente molto ben riusciti e dei successi commerciali:

- ***Soldier Blue*** *(Soldato blu,* 1970) di Ralph Nelson per *AVCO Embassy,* con Candice Bergen.
- ***A Man Called Horse*** *(Un uomo chiamato cavallo,* 1970) di Elliot Silverstein per *National General Pictures,* con Richard Harris
- ***Little Big Man*** *(Piccolo grande uomo,* 1970) di Arthur Penn *per Stockbridge-Hiller,* con Dustin Hoffman, Faye Dunaway. Jack Crabb, americano rapito dai Cheyenne da bambino, all'età di 121 anni racconta la sua storia.
- ***The Return of a Man Called Horse*** *(Il ritorno dell'uomo chiamato cavallo,* 1976) di Irvin Kershner per *Redwing,* con Richard Harris e Gale Sondergaard. Gentiluomo inglese del Settecento non resiste alla tentazione di tornare fra i suoi amici indiani del Nuovo Mondo.
- ***Buffalo Bill and the Indians. Or Sitting Bull History Lesson*** *(Buffalo Bill e gli indiani,* 1976) di Robert Altman per *United Artists,* con Paul Newman e Burt Lancaster. Buffalo Bill conduce un circo e con lui lavora Toro Seduto, perché ha la speranza di incontrare il Presidente per dirgliene quattro. Il film fu rimontato dalla produzione per mitigare la vena "revisionista" di Altman.
- ***Triumph of a Man Called Horse*** *(Shunka Wakan. Il trionfo dell'uomo chiamato cavallo,* 1982) di John Hough per *Redwing,* con Richard Harris. Altre

avventure del gentiluomo inglese amico degli indiani.
- ***Dances With Wolves*** *(Balla coi lupi,* 1990) di Kevin Costner per *Orion Pictures,* con Kevin Costner.
- ***Lakota Woman*** *(Lakota Woman. Assedio a Wounded Knee,* 1994) di Frank Pierson. La commovente biografia dell'indiana Mary Crow Dog, coinvolta nella rivolta di Wounded Knee del 1973.
- *Geronimo* *(Idem,* 1994) di Walter Hill per *Hill-Canton Productions,* con Gene Hackman e Robert Duvall. Una rievocazione dell'indomabile Geronimo.

Questi film continuano una linea di maggior obiettività nei riguardi degli indiani che era sempre stata presente a Hollywood, pur se in modo latente, episodico. Si possono ricordare in merito: ***Broken Arrow*** *(L'amante indiana,* 1950) di Delmer Daves per *20th Century Fox,* con James Stewart; ***Apache*** *(L'ultimo Apache,* 1954) di Robert Aldrich per *United Artists,* con Burt Lancaster;The ***Unforgiven*** *(Gli inesorabili,* 1960) di John Huston per *United Artists,* con Burt Lancaster e Audrey Hepburn. ***Apache*** aveva la seguente trama: dopo la sconfitta di Geronimo il suo guerriero Massai (Lancaster) cerca una vita civile e pacifica ma è inseguito dal funzionario del *Bureau of Indian Affairs* Sieber (Bronson), che però trovatolo lo lascia andare. Il finale fu imposto dalla produzione, perché Aldrich intendeva fare uccidere Massai da Sieber. Nelle intenzioni di Huston anche ***The Unforgiven*** avrebbe dovuto risultare più filo-indiano ma fu ostacolato dalla produzione (la trama erano indiani che volevano recuperare da un *ranch* una ragazza che si era scoperta indiana).

Nonostante le lodi della critica internazionale non siamo in presenza di un gran che dal punto di vista della "resipiscenza" di Hollywood. Ancora non viene detta tutta la verità sulla vicenda degli indiani. Non si parla degli stermini intenzionalmente portati nel Seicento, nel Settecento e ancora nei primi dell'Ottocento con lo spargimento di epidemie. Non si

parla delle carestie surretiziamente causate nella metà dell'Ottocento fra gli indiani delle pianure, tramite ad esempio lo sterminio dei bisonti. Non si dice che i numerosissimi attacchi della cavalleria contro accampamenti indiani indifesi erano la principale strategia di guerra. Non si dice che la politica delle riserve e dei trattati mai rispettati era strumentale ad un obiettivo di genocidio. Ciò che si fa è mostrare gli indiani effettivamente come uomini, coi loro difetti ma anche pregi; mostrare che non si presentavano solo sotto la forma di guerrieri straccioni e urlanti, ma che erano anche loro dei due sessi, in tutte le fasi di età, con caratteri diversi l'uno dall'altro; mostrare che non vivevano come branchi di lupi, ma avevano elaborato una loro civiltà (anzi molte civiltà diverse), con usi, costumi, speculazioni religiose e cognizioni tecnologiche. Non è un gran sforzo. Quindi in un paio di film si mostra finalmente qualche massacro compiuto dalle Giacche Blu - numerosi e documentati fatti storici sempre nascosti in precedenza da Hollywood - ma gli eventi avvengono con meccaniche che non lasciano intuire il reale significato che ebbero al tempo: sono dovuti ad incomprensioni (verosimili fra due popoli tanto diversi) e soprattutto ad iniziative personali di qualche comandante sul campo americano particolarmente scriteriato, o cattivo, o pazzo del tutto (elementi del genere ci sono in tutti gli eserciti). Invece la responsabilità era del Congresso. Inoltre i massacri sono sempre presentati come episodici e non come sistematici come in effetti erano.

In pratica questi film effettuano la solita copertura di regime sui fatti indiani, la solita mistificazione, ma facendolo con maggior sofisticazione, con più finezza. Si adoperano per questo i soliti accorgimenti subliminali. Esaminiamo ad esempio *Balla coi lupi,* considerato uno dei *western* più filoindiani. È così considerato perché mostra con verosimiglianza la vita quotidiana di una tribù Sioux. Bello sforzo. Ma cosa fa poi? All'inizio si vedono dei guerrieri

Pawnee che uccidono senza apparente motivo un civile bianco. Ciò lascia pensare che quei guerrieri avessero verosimilmente riservato la stessa sorte ad altri civili bianchi, magari a delle famiglie di coloni. Così, quando nel finale arriva l'esercito e si capisce che farà una strage, o tenterà di farlo, lo spettatore gli addebita solo la colpa di non saper distinguere tra Pawnee e Sioux. La strage nell'aria è in qualche modo giustificata. Inoltre nel film si vedono sì le carcasse dei bisonti uccisi dai cacciatori bianchi e lasciate marcire nella prateria, ma non si offre la vera spiegazione dell'accaduto: si lascia pensare che i cacciatori bianchi responsabili fossero molto avidi, molto cinici e molto egoisti, avendo ucciso i bisonti per la loro pelle senza pensare che così avrebbero affamato gli indiani.

In pellicole come *Soldato blu* e *Il piccolo grande uomo* c'è una mistificazione sottile e pericolosa: i problemi degli indiani sono presentati come derivanti dallo scontro fra la loro civiltà e quella dei *bianchi.* Il problema per gli indiani non furono i "bianchi"; furono gli americani. C'è differenza.

Abbiamo considerato i *western* solo per quanto riguarda la falsificazione della vicenda degli indiani. I *western* naturalmente falsificano od omettono tante altre cose. Trattano la " Conquista del West", ma non nominano mai, nemmeno incidentalmente, l'obiettivo strategico dell'avanzata, e cioè i porti sul Pacifico dai quali aggredire il Mercato dell'Oriente. Si vedono costruire le ferrovie attraverso le praterie, ma non si dice che più che passeggeri dovevano trasportare merci a quei porti. Ogni tanto focalizzano sui cacciatori di pellicce dell'Oregon, ma non parlano dei mercati di destinazione di queste ultime. La Conquista fu materialmente eseguita dai pionieri, che erano in gran parte dei coloni, è vero, ma non si trattava di poveri ed onesti contadini che andavano in cerca di un po' di terra; erano famiglie già benestanti in genere del *New England* che avevano i mezzi per il costoso viaggio intrapreso nel miraggio di enormi proprietà per pochi soldi. Inoltre tali

coloni, specie quelli provenienti dagli Stati del Sud, si portavano dietro assieme ai buoi anche numeri di schiavi neri, indispensabili per accudire a grandi estensioni di terreno: Mississippi, Alabama, Louisiana, Tennessee, Arkansas e Texas divennero così Stati schiavisti e a suo tempo fecero parte della Confederazione sudista contro il Nord. Nessun *western* mostra ciò; eventualmente si vede un nero aggregato alla carovana, ma è lasciato supporre un garzone stipendiato.

FILM SULLE VICENDE CON IL MESSICO.

Un argomento quantitativamente irrilevante per Hollywood ma concettualmente interessante. Furono prodotti i seguenti film attinenti al soggetto, o con agganci:

- ***Viva Zapata**! (Idem,* 1952) di Elia Kazan per *20th Century Fox,* sceneggiatura di John Steinbeck, con Marion Brando e Anthony Quinn. Storia un po' romanzata del leader rivoluzionario messicano Emiliano Zapata.
- ***The Alamo*** *(La battaglia di Alamo,* 1960) di John Wayne per *United Artists,* con John Wayne e Richard Widmark. Wayne interpreta Davy Crockett durante l'assedio dell'Alamo, nel quale morì.
- ***Texas Across the River*** *(Texas oltre il fiume,* 1966) di Michael Gordon per *Universal,* con Alain Delon e Dean Martin. Vicende tra il serio **e** il faceto di un nobile francese che verso il 1850 va a New Orleans.
- ***Viva Max!*** *(Riprendiamoci Fort Alamo!,* 1969) di Jerry Paris per *Commonwealth United,* con Peter Ustinov. Un generale messicano contemporaneo prende l'iniziativa di varcare il Rio Grande col suo battaglione per riconquistare la missione dell'Alamo a San Antonio, Texas. Naturalmente in chiave farsesca.

Texas Across the River è citato come rappresentante delle centinaia di *western* ambientati nel Texas dopo il 1838 che non

nominano neanche i recenti ex proprietari, una valutazione implicita degli eventi (per chi circa li conosce: inevitabile cammino della Storia; gli americani avevano ragione in modo così evidente che non occorrono né richiami né tantomeno giustificazioni; i messicani non avevano messo radici nella regione, che era a disposizione di diritto del primo che sapesse cosa farne - per chi non li conosce: non c'è bisogno di farglieli sapere).

Viva Zapata! di Elia Kazan rappresenta le vicende rivoluzionarie messicane dei primi del Novecento con gli stereotipi divenuti classici appunto in seguito a film come questi e come ***Viva Villa!:*** i rivoluzionari dai grandi sombreri hanno molto cuore ma poca testa e non riescono così a condurre in porto le loro giuste rivendicazioni; sono dominati dai sentimenti personali ed eventualmente si fanno prendere dall'ebbrezza del potere; gli Stati Uniti assistono con sufficienza e sopportazione alle loro convulsioni, ai loro isterismi anzi, rimanendo sempre perfettamente e correttamente neutrali, come si fa con un vicino eccentrico ma da rispettare. In realtà i rivoluzionari messicani fallirono perché i *gringos,* che avevano potenti interessi economici nel paese, interferirono nelle vicende messicane. Si è detto che il giovane Presidente Francisco Madera, la cui figura è rilevante nel film, fu fatto assassinare nel 1914 su ordine dell'ambasciatore statunitense di Città del Messico. Ciò non è adombrato. Pancho Villa, altra figura di primo piano anche nel film, combatteva assieme a Zapata contro il dittatore Porfirio Diaz, ma combatteva anche contro coloro che lo sostenevano, e cioè gli Stati Uniti: col suo esercito rivoluzionario personale compì ripetute scorrerie oltre il Rio Grande e per un vasto raggio, sino a che il governo statunitense inviò un esercito al comando del gen. Perkins, che dal 1914 al 1916 lo inseguì vanamente sino in Messico. Anche di questo non c'è eco nel film. Film di propaganda dunque, di distorsione ed omissione di fatti storici allo scopo di occultare

proprie malefatte, ed anche allo scopo di giustificare a posteriori le rapine della metà dell'Ottocento. Come detto il film - su iniziativa statunitense - non fu diffuso in Messico.

Viva Max! è l'insulto finale e postumo, nelle migliori tradizioni morali di Hollywood. Si ridicolizzano le velleità di un generale messicano macchietta, e con lui i leader populisti del passato e i dirigenti contemporanei messicani, e latino americani in generale. Non dico che il film sia stato realizzato apposta: c'era un'idea filmica abbastanza valida. Avrebbe però potuto essere stata sviluppata in modo diverso, mantenendo la sua forza comica. Non si perse invece occasione di inserire delle falsità e delle denigrazioni.

The Alamo narra dell'episodio storico dell'assedio condotto dal generale Santa Anna per contrastare il colpo di mano - l'invasione surretizia - dei mercenari di Sam Houston. I personaggi del film non corrispondono agli omologhi storici. Santa Anna era un uomo di gran lunga più civile ed umano degli statunitensi. L'eroe Davy Crockett impersonato da John Wayne - e basterebbe questo - era giusto un mercenario, che nel Kentucky faceva l'uccisore di indiani di mestiere, senza fare differenze fra uomini, donne e bambini (uno scalpo era uno scalpo). L'avesse assunto Santa Anna avrebbe partecipato all'assedio dall'altra parte. Soprattutto nel film non si fa cenno degli schiavi neri che gli insorti per la "libertà del Texas" si portavano dietro.

FILM SULLA PRIMA GUERRA MONDIALE.

Dopo il 1947 furono realizzati pochissimi film con un soggetto attinente alla Prima Guerra Mondiale. Possiamo citare solo:

- ***Paths of Glory*** *(Orizzonti di gloria,* 1957) di Stanley Kubrik per *United Artists,* con Kirk Douglas, Adolphe Menjou. Ambientato nelle trincee francesi, con assalti suicidi, bombardamenti sulle proprie truppe che

arretrano, fucilazioni di decimazione per punizione.
- ***Johnny Got His Gun*** *(E Johnny prese il fucile,* 1971) di Dalton Trumbo per *World Enterteinment.* In una clinica un reduce della Prima Guerra Mondiale è senza gambe e braccia e gli mancano tutti i sensi; ha solo l'intelligenza, e riesce a comunicare, ma ciò non gli è riconosciuto ed è trattato come un vegetale. Grande idea filmica.

Sono entrambi due film di denuncia senza appello degli orrori della guerra. Specialmente ***Johnny Got His Gun*** è efficace, ma anche ***Paths of Glory*** è un bel film. Nulla vieta che Hollywood non possa realizzare film del genere. Però è meglio se li ambienta in questa guerra, che nella cognizione comune non è una "guerra americana". In ogni caso si tratta di denuncie generiche della guerra. Venendo alla specifica non c'è nei due film alcuna insinuazione che la medesima non sia stata combattuta dagli Stati Uniti per la "democrazia", la "libertà", e così via con quant'altro c'è di meglio al mondo. Diciamo che anche questa è un'occasione mancata.

FILM SULLA SECONDA GUERRA MONDIALE.

Ora il discorso cambia. Come tutti sanno Hollywood produsse una caterva di film sul soggetto. Per citarne alcuni significativi dell'intera produzione:

- ***Command Decision*** *(Suprema decisione,* 1948) di Sam Wood per MGM, con Clark Gable, Walter Pidgeon. L'Air Force deve distruggere una fabbrica tedesca che produce aerei micidiali; ci sono sfracelli e missioni suicide, ma così purtroppo bisogna fare.
- ***The Search*** *(Odissea tragica,* 1948) di Fred Zinnemann per MGM, con Montgomery Clift. Un ufficiale americano di cuore rieduca bambino cecoslovacco reduce da un lager.
- ***Sands of Iwo Jima*** *(Iwo Jima deserto di fuoco,* 1949) di Allan Dwan per *Republic,* con John Wayne. Un

sergente duro ma benefico sbarca a Iwo Jima.
- ***Task Force*** *(Aquile dal mare,* 1949) di Delmer Daves per *Warner Bros,* con Gary Cooper. Storia di un ammiraglio che ha contribuito all'invenzione delle portaerei.
- ***Mystery Submarine*** *(Il sottomarino fantasma,* 1950) di Douglas Sirk per *Universal.* Dopo la guerra un sottomarino tedesco passa ai russi e rapisce un importante scienziato, ma agente della CIA lo distrugge.
- ***Flying Leathernecks*** *(I diavoli alati,* 1951) di Nicholas Ray per RKO, con John Wayne. Wayne è il duro comandante di una base aerea che alla prova dei fatti si dimostra all'altezza.
- ***Stalag 17*** *(Idem,* 1953) di Billy Wilder per *Paramount,* con William Holden. Dignità di prigionieri americani in un lager tedesco.
- ***Front Here to Eternity*** *(Da qui all'eternità,* 1953) di Fred Zinnemann per *Columbia,* con Burt Lancaster, Frank Sinatra, Montgomery Clift, Deborah Kerr. Vicende private di soldati americani in una caserma di Honolulu, nelle Hawaii, sino a che giunge l'attacco giapponese.
- ***The*** *Calne Mutìny (L'ammutinamento del Caine,* 1954) di Edward Dmytryk per *Columbia,* con Humphrey Bogart, Fred McMurray, Van Johnson. Il comandante del cacciatorpediniere Caine (Bogart) è un vile, ma ha attenuanti.
- ***To Hell and Back*** *(All'inferno e ritorno,* 1955) di Jesse Hibbs per *Universal,* con Audie Murphy. Storia del vero eroe Audie Murphy, che interpreta se stesso.
- ***Botile Cry*** *(Prima dell'uragano,* 1955) di Raoul Walsh per *Warner Bros,* con Van Heflin. Vicende di *Marines* in guerra.
- ***Attack!*** *(Prima linea,* 1956) di Robert Aldrich per *United Artists,* con Jack Palance, Lee Marvin. Vicende belliche di fanti americani in Francia durante la controffensiva delle Ardenne.
- ***When Hell Broke Loose*** *(Quando l'inferno si scatena,*

1958) di Kennet G. Crane per *Paramount,* con Charles Bronson. I "Lupi mannari", famigerati corpi speciali nazisti, nel 1944 cercano di uccidere il gen. Eisenhower travestendosi da americani.
- ***Operation Petticoat*** *(Operazione sottoveste,* 1959) di Blake Edwards per *Universal,* con Cary Grant, Tony Curtis. Nel Pacifico sottomarino imbarca ausiliarie americane disperse e per mancanza di vernice viene anche dipinto di rosa.
- ***The Gallant Hours*** *(Guadalcanal ora zero,* 1960) di Robert Montgomery per *United Artists,* con James Cagney. L' Ammiraglio William E. Halsey difende bene l'isola di Guadalcanal dai giapponesi.
- ***Hitler*** *(La belva del secolo,* 1962) di Stuart Heisler per *Three Crown.* Biografia grottescamente psicanalitica di Adolf Hitler.
- ***The Longest Day*** *(Il giorno più lungo,* 1962) di Ken Annakin *per 20th Century Fox,* con John Wayne, Robert Mitchum, Henry Fonda, Richard Burton, Robert Ryan, Rod Steiger, Peter Lawford, Sean Connery, Paul Anka. Lo sbarco in Normandia.
- ***Judgment at Nuremberg*** *(Vincitori e vinti,* 1961) di Stanley Kramer per *United Artists-Roxlom,* con Spencer Tracy, Burt Lancaster, Marlene Dietrich, Judy Garland, Montgomery Clift. Sul processo di Norimberga.
- ***633 Squadron*** *(Squadriglia 633,* 1964) di Walter Grauman per tale Cecil B. Ford, con Clift Robertson. La squadriglia 633 deve bombardare una fabbrica tedesca di missili.
- ***Father Goose*** *(Il gran lupo chiama,* 1964) di Ralph Nelson per *Universal,* con Cary Grant, Leslie Caron. In isoletta del Pacifico dietro le linee giapponesi un agente americano misantropo deve occuparsi di una insegnante francese e delle sue piccole allieve.
- ***Battle of the Bulge*** *(La battaglia dei giganti,* 1965) di Ken Annakin *per Warner Bros,* con Henry Fonda, Robert Ryan, Robert Shaw. Durante la battaglia delle Ardenne eroici soldati americani fanno saltare deposito

di carburante per carri armati Tigre.
- ***The Dirty Dozen*** *(Quella sporca dozzina,* 1967) di Robert Aldrich per MGM, con Charles Bronson, Lee Marvin, George Kennedy. Missione suicida di dodici soldati prelevati dalle carceri al comando di un maggiore cinico: devono sterminare lo Stato maggiore tedesco in Francia sistemato in un castello della Bretagna; ci riusciranno e due salveranno anche la pelle.
- ***Torà! Torà! Torà!*** *(Idem,* 1970) di Richard Fleisher per *20th Century Fox,* con Joseph Cotten. Preparativi giapponesi per l'attacco a Pearl Harbor.
- *Catch 22 (Comma* 22, 1970) di Michael Nichols per *Paramount,* con Alan Arkin, Antony Perkins, Arthur Garfunkel, Martin Sheen, Orson Welles, Paula Prentice. Capitano pilota antimilitarista chiede di essere esonerato dai voli per pazzia (comma 22), e finirà per impazzire veramente.
- ***Midway*** *(La battaglia di Midway,* 1976) di Jack Smith per *Universal,* con Henry Fonda. La battaglia navale di Midway, vinta grazie all'aviazione che riesce ad affondare portaerei nemiche
- ***Enola Gay: The Man, the Mission, the Bomb*** *(Enoia Gay,* 1980) di David Lowell Rich, con Patrick Duffy. La missione del bombardiere B36 chiamato Enoia Gay che sganciò la prima bomba atomica della storia, a Hiroshima. Duffy (il Bobby di Dallas) è il comandante dell'aereo.
- ***The Empire of the Sun*** *(L'impero del sole,* 1987) di Steven Spielberg per *Warner / Amblin.* Vicende di un ragazzino inglese rinchiuso in un lager dai giapponesi nella Cina occupata.
- ***Fat Man and Little Boy*** *(L'ombra dì mille soli,* 1989) di Roland Joffe per *Lightmotive,* con Paul Newman. La preparazione delle due bombe atomiche che saranno gettate sul Giappone, realizzate nell'ambito del Progetto Manhattan guidato da Robert Oppenheimer.
- ***Triumph of the Spirit*** *(Oltre la vittoria,* 1990) di Robert Malcom Young per *Nova Films.* In un campo di

concentramento per ebrei un pugile greco deve vincere ogni volta per non andare nella camera a gas.
- ***Schindler's List*** *(Schindler's List - La lista di Schindler,* 1993) di Steven Spielberg per *Amblin Pictures,* con Ben Kingsley. Nella Polonia occupata dai tedeschi un industriale riesce a salvare molti dei suoi operai ebrei. Naturalmente sette Oscar.
- ***Saving Private Ryan*** *(Salvate il soldato Ryan,* 1998) di Steven Spielberg per *Amblin Enterteinment,* con Tom Hanks. Tre fratelli del soldato semplice *(private)* Ryan sono già morti nella guerra in essere; ora anche lui, dopo aver partecipato allo sbarco in Normandia, è nei guai: bisogna salvarlo.

Si è visto come andò per gli Stati Uniti la Seconda Guerra Mondiale. La persero. Non si poteva però assolutamente dire: sarebbero cadute tutte le strategie seguite sin dall'immediato dopoguerra per cercare appunto di rimediare. Se si ammetteva la sconfitta, o anche la mancata vittoria, sarebbe stato chiaro che tali strategie - in particolare la Guerra Fredda - servivano solo per continuare il conflitto con altre forme, e cioè in altre parole che erano ad esclusivo beneficio degli Stati Uniti. Chiaro ciò tutti al mondo avrebbero detto loro: se non vi va bene la conclusione della guerra ebbene riprendete le armi, oppure lasciateci in pace con le vostre polemiche, la vostra propaganda, le vostre sanzioni economiche, le vostre alleanze militari per "contenere l'URSS".

Il pilastro della Guerra Fredda così fu che gli Stati Uniti avevano vinto la Seconda Guerra Mondiale, e che lo avevano fatto in modo indiscutibile, pienamente soddisfacente. Tale fu naturalmente anche la versione di Hollywood. C'è da dire che la valutazione dei veri esiti della guerra per gli Stati Uniti è un segreto ben guardato, riservato alle elite politico-militari di pochi paesi, appunto degli Stati Uniti, certamente della Russia (cui non conviene propagandarli) e della Gran Bretagna (il cui Winston Churchill fu così immediatamente conscio della

sconfitta che caldeggiò un attacco anglo-americano alla Russia appena dopo la resa della Germania, scartato perché sarebbe certamente fallito ed i giochi in Europa sarebbero davvero finiti), e forse di qualche altro paese, come ad esempio la Francia. Al di fuori ci sarebbe libertà di ragionamento e quindi tanti politologhi o storici avrebbero potuto risalire alla verità, ma evidentemente uscire dagli schemi precostituiti è difficile per tutti, a cominciare dagli intellettuali stipendiati. All'atto pratico, per quel che mi risulta, io sono l'unico ad avere svelato pubblicamente tale verità, contenuta nel mio *Vecchi Trucchi* uscito nel 1991. Hollywood quindi può essere considerata in buona fede al riguardo.

In ogni caso il modo in cui Hollywood doveva trattare l'argomento della Seconda Guerra Mondiale fu stabilito come al solito dall'USIA, e in vero dettaglio, proprio come in un copione. Nessun film americano con qualche aggancio alla Seconda Guerra Mondiale deroga da tale copione. Non è pensabile. Sono film troppo importanti da ogni punto di vista propagandistico. Sono considerati *American Interest.* Sono opere ufficiali, come fossero confezionate da un ministero e vidimate dal Presidente. Inoltre, in genere necessitano di materiale bellico del Pentagono, con tutto ciò che comporta.

Il copione dell'USIA prevede un capitolo per il piano politico, uno per il piano militare tecnico, uno per il piano culturale. Per il piano politico si è già detto. Gli Stati Uniti hanno vinto, con piena soddisfazione. Sono entrati in guerra soltanto perché aggrediti a Pearl Harbor. Non va nominata l'attività di Roosevelt nel provocare il Giappone, né il ritardo con cui il suo Capo di Stato Maggiore, gen. George Marshall, avvertì la base di Pearl Harbor dell'attacco (negli USA ci furono subito sospetti per l'atteggiamento di Marshall ma furono soffocati; dopo circa venti anni la cosa divenne di dominio pubblico, almeno in una cerchia di lettori, fra cui certamente esponenti di Hollywood). Non vanno evidenziati gli

interessi commerciali statunitensi in Cina prima del 1937, l'anno dell'invasione giapponese. Non va posta l'attenzione anche sul fatto che la guerra scoppiò per iniziativa di Francia e Gran Bretagna. Una volta in guerra gli USA l'hanno condotta per il bene del mondo libero, senza mai pensare a trarre vantaggi economici particolari. Sul piano politico il ruolo della Russia è da sottintendere ininfluente. L'attacco della Germania alla Russia va posto nell'ottica di una lite tra regimi totalitari, cui può capitare di azzuffarsi. Non vanno nominati gli accordi di Yalta in base ai quali la Russia avrebbe attaccato il Giappone tre mesi dopo la resa tedesca. Non va trattata la vicenda della Manciuria.

Sul piano militare tecnico. Gli avversari erano formidabili ma sono stati battuti sul campo. Si deve insinuare nello spettatore l'idea che ciò fu ottenuto dagli Stati Uniti da soli, o principalmente da loro. Gli Alleati, che pure c'erano, devono avere un ruolo secondario e possibilmente ininfluente. Ciò vale anche per la Gran Bretagna, ma soprattutto per la Russia, il cui enorme dispiego di forze non va fatto immaginare. Quasi non bisogna *nominare* la battaglia di Stalingrado, che determinò la vittoria nell'intero conflitto. Il momento decisivo del conflitto va fatto intendere nello sbarco in Normandia, che invece come disse Churchill avvenne a cose fatte. Per chiunque avesse occhi per vedere e intelletto per intendere nel corso della guerra era risultata in modo clamoroso la debolezza delle forze di terra statunitensi; ragione di più per mostrarle con coerenza e insistenza nella luce contraria. Ciò che non avevano fatto sul campo lo poteva fare Hollywood al posto loro. Potevano essere mostrati singoli episodi di codardia; anzi era bene farlo per la credibilità. Però andavano escluse le fucilazioni o incarcerazioni per diserzione o insubordinazione.

Un ruolo un po' complicato era assegnato al modo di presentare i bombardamenti a tappeto di alte concentrazioni di civili, di città. Non bisognava certo lasciar individuare la loro

funzione per le strategie della *Guerra alle Popolazioni Civili* e della *Guerra per il Dopoguerra:* i bombardamenti erano sempre per colpire un qualche obiettivo di interesse militare, diretto come una fabbrica di aerei o indiretto come una fabbrica di cuscinetti a sfere. Però nel contempo essi dovevano incutere nello spettatore un timore personale, a mò di ammonimento per il futuro: attenti a non trovarvi di fronte gli Stati Uniti. Così bisognava mettere in evidenza come tali bombardamenti potessero essere maldestri, per vari motivi come condizioni di visibilità e addestramento degli equipaggi, e causare quindi enormi danni alle popolazioni civili anche senza volere. Però non andavano girate scene di città distrutte, magari cosparse di cadaveri a pezzi e di feriti urlanti, perché avrebbe prevalso nello spettatore la disapprovazione e il risentimento. Lo stesso per gli effetti delle bombe atomiche sul Giappone naturalmente. Occorreva fare intendere che le medesime erano state usate come *ultima ratio* nei confronti di un avversario feroce e incoercibile, e non certo per prevenire l'attacco di Stalin, ma per salvare " *almeno un milione* " di soldati americani come aveva detto Truman (difficile da credere visto che le perdite americane di tutti i fronti erano assommate in quel momento a circa 400.000 uomini, ma così disse).

In generale non bisognava elaborare troppo sugli orrori della guerra; si potevano mostrare dei morti, anche sfracellati, e dei mutilati o ustionati, ma presentandoli in numero limitato, come casi singoli e dando sempre allo spettatore la possibilità di sub-pensare: a me potrebbe non capitare. In altre parole i film *non dovevano risultare antimilitaristi.* Chiaro perché: gli Stati Uniti come abbiamo visto sono una nazione eccezionalmente bellicosa; sono sempre impegnati in una qualche guerra o azione militare all'estero. Essi quindi devono convogliare la nozione, sia al pubblico interno che a quello internazionale, che le loro guerre non siano poi così brutte. Specie quelle moderne. ***Johnny Got His Gun*** e ***Paths of Glory*** come già detto si

riferiscono ad una guerra non percepita come americana; rimasero poi dei film isolati.

Il piano culturale prevedeva il ritratto psicologico dei militari americani e dei loro avversari. L'America è una democrazia e le democrazie combattono solo quando tutti sono d'accordo. Abbiamo quindi soldati rilassati per quanto possibile, non soggetti a troppa disciplina, abbastanza liberi di prendere decisioni operative; forse non felici di trovarsi nella fattispecie, ma d'accordo sulla necessità. Si deve intuire che provengono da una società non perfetta, ma libera, equa ed opulenta, dove si trovavano bene. Quando c'è un'operazione rischiosa i volontari non mancano perché ognuno sente un debito verso cotanta patria. Le popolazioni locali devono parere felici di collaborare con loro, ed anche quelle conquistate, che dopo averli conosciuti si accorgono di averli combattuti per sbaglio, o per colpa del dittatore. Il contrario per gli avversari: quelli difficili, come tedeschi e giapponesi, sono irrigimentati, insensibili, anche cattivi. Quelli facili, come gli italiani subito convinti dai bombardamenti metropolitani, sono dei quacquaraccuà. Occorre operare in modo che per nessun spettatore del mondo praticamente, per quanto bastarda sia la sua psicologia e la sua cultura, possa scattare il meccanismo dell'autoidentificazione con i medesimi. Tutti si devono identificare nei soldati americani, parteggiare per loro, *fare propria* la loro guerra. Non è forse questa la sensazione che trasmettono tali film?

Il tema dell'Olocausto fu affrontato abbastanza tardi da Hollywood. Il motivo risiede nel fatto che per molti anni l'*establishment* guardò con sospetto agli ebrei. Molti pensatori e leader comunisti storici mondiali, sia russi che non, erano stati degli ebrei; Karl Marx per esempio era ebreo, così come Leon Trotzky-Brostein e tanti altri leader bolscevichi. Ebrei erano anche stati la maggioranza dei progressisti americani degli anni Trenta con più esposizione. Tredici dei diciannove testimoni ostili alle prime udienze dell'HUAC a Hollywood nel

1947 erano ebrei (A. Maltz, H. Biberman, L. Cole, A. Bessie, I. Pichel, ecc, erano difatti ebrei). Ciò era dovuto a due fattori: il tradizionale interesse degli ebrei per i temi ideologici, conseguenza della alta scolarizzazione richiesta per lo studio diretto delle Scritture (un fenomeno analogo a quello avvenuto per i Puritani, e cioè per gli americani), e la recente provenienza di molti di loro dall'Europa, dove tali temi come al solito erano molto discussi. Per quanto riguarda Hollywood c'è da dire che sin dall'inizio il suo personale fu costituito per la metà ed oltre da americani ebrei: era un mestiere "nuovo", adatto per chi cercava ruoli sociali innovativi come hanno sempre fatto gli erranti ebrei, sempre giunti in società già consolidate. In effetti se oltre la metà dei testimoni ostili all'HUAC nel 1947 era ebrea, circa così era anche per i testimoni "favorevoli" alla Commissione. Nel tempo si evidenziò la convergenza " strategica " fra la visione della vita degli americani e quella degli ebrei, entrambi fruitori di comodo del Vecchio Testamento (con una importante differenza però, che qui non è opportuno trattare); gli ebrei furono definitivamente inglobati nell'American *Way,* e arrivò il tempo di sfruttare l'Olocausto per i comuni interessi. Evidenziare gli orrori dell'Olocausto serviva agli ebrei per coprire i misfatti sempre maggiori degli israeliani nei confronti degli arabi, israeliani che erano importanti per gli Stati Uniti come guardiani armati dei pozzi petroliferi del Medioriente, e serviva agli stessi Stati Uniti per presentarsi come i soli fidati patròni di un'etnia innocua e perseguitata. Hollywood così iniziò - a partire solo dal 1990 - a sfornare film sull'argomento, naturalmente secondo i dettati dell'USIA: ebrei povere e buone vittime innocenti e nazisti persecutori senza cuore, forse sadici malati. C'è molto del vero in ciò, anche se l'entità degli eccidi e delle atrocità è contestata da molte parti, e quindi Hollywood non può essere accusata di mistificazioni. Può però essere accusata di parzialità pelosa: nei lager di Hitler finirono anche

altre stirpi, e sicuramente meno discutibili degli ebrei come gli zingari ad esempio, giusto piccoli ladruncoli girovaghi e non tendenziali profittatori sistematici, ma di queste la grande industria cinematografica non si è ancora occupata. Forse Hollywood vuole dire che tali vittime non contano niente? No, vuole dire che tali vittime non le servono, né per fare propaganda né per fare incassi al botteghino.

Ognuno può verificare come i film dell'elenco - così come sicuramente tutti gli altri film americani sull'argomento che ha visto - rispettano le linee guida sopra esposte. Non occorre fare esempi. Mi soffermerei però su alcuni di quei film.

Judgment at Nuremberg prende in considerazione il processo di Norimberga ai " criminali di guerra " nazisti, trattando l'argomento nel modo previsto dalla Retorica di Stato americana, e divenuto poi perciò legge per l'Occidente. Ciononostante tale modo è illogico. La guerra va condotta tramite scontri di forze armate; chi fa vittime uscendo da tale prassi è giustamente un criminale di guerra. I nazisti rientrarono nella categoria perché soppressero persone, addirittura civili, al di fuori di operazioni belliche, e cioè nei loro campi di sterminio. Ma ci rientrano anche gli anglo-americani: le strategie della *Guerra alle Popolazioni Civili* e della *Guerra per il Dopoguerra* non prevedevano scontri di forze armate; prevedevano solo bombardamenti di obiettivi civili, umani e materiali, e fecero vittime. Gli anglo-americani contestano che la guerra debba essere condotta solo tramite scontri di forze armate: ogni mezzo è accettabile, dicono, pur di vincere, anche eseguire genocidi. Siamo naturalmente fuori della Convenzione di Ginevra e nel pieno della categoria dei criminali di guerra, ma fingiamo per un attimo di assentire: secondo la definizione anglo-americana è dunque criminale di guerra solo chi fa vittime non allo scopo di vincere la guerra in essere e cioè, dicono esultanti ancora gli anglo-americani, proprio solo i nazisti. No, perché c'è la strategia della *Guerra*

per il Dopoguerra: non serviva per vincere la guerra in essere, ma solo per assicurarsi vantaggi economici per il dopoguerra, e anch'essa fece vittime. Anche gli anglo-americani dunque furono criminali di guerra della Seconda Guerra Mondiale, qualunque sia la definizione che si sia disposti a darne. Naturalmente non ci sono dubbi in merito per quanto riguarda le atomiche sul Giappone. È interessante notare che anche in Giappone ci siano stati numerosi processi a ufficiali giapponesi per "crimini di guerra", ma come Hollywood abbia lasciato cadere la cosa. Ciò per fare un esempio di come nessuna rappresentazione della Retorica di Stato americana sia vera; di come possa essere demolita dalla ricostruzione storica, dall'osservazione dell'attualità, e dal ragionamento.

Si può notare la pericolosità propagandistica di commedie brillanti come ***Operation Petticoat*** e ***Father Goose.*** Qui la guerra è solo un pretesto ambientale per vicende frivole e divertenti, ma con naturalezza si propone una immagine edulcorata e fuorviante dell'organizzazione militare statunitense: soldati e agenti simpatici, indigeni che stravedono per loro, ammiragli benigni e così via. La stessa valenza propagandistica è rilevabile in tutte le commedie brillanti ambientate fra i militari, come ad esempio ***Yours, Mine and Ours*** *(Appuntamento sotto il letto,* 1968) di Melville Shavelson per *United Artists,* con Henry Fonda e Lucilie Ball, per il quale il Pentagono mise a disposizione una portaerei. Negli ultimi anni hanno girato film del genere gli attori Danny De Vito, Goldie Hawn, Demi Moore, Eddie Murphy. Sono film pericolosi perché inducono nel pubblico internazionale una sensazione di confidenza e di fiducia nelle forze armate americane, che è del tutto fuori luogo.

Una nazione che si renda responsabile di orrende stragi come quelle di Hiroshima e Nagasaki in genere cerca poi di non rievocarle, almeno. Non così gli Stati Uniti, che prima compiono le stragi e poi ci fanno film sopra per travisare i fatti,

insultare le vittime e farci anche i soldi. ***Enoia Gay: The Man, the Mission, the Bomb*** con Patrick Duffy e ***Fat Man and Little Boy*** con Paul Newman sono film moralmente abbietti, sui quali non è il caso di fare commenti. Da notare come la parte del comandante dell'Enola Gay sia stata affidata a Patrick Duffy, il buon Bobby di Dallas.

Saving Private Ryan *(Salvate il soldato Ryan)* è l'ultima opera del regista Steven Spielberg e del divo Tom Hanks ed è naturalmente propaganda pura. La trama è semplice. Il cap. John Miller (Hanks) del *Il Rangers* incursori conduce la sua Compagnia nella prima ondata di sbarco in Normandia, subendo naturalmente forti perdite (è sbarcato nel punto costiero più difeso, denominato in codice Omaha Beach, come storicamente). Tre giorni dopo riceve l'incarico di trovare il soldato James Ryan, paracadutato da qualche parte dietro le linee nemiche: il Comando ha scoperto che i tre fratelli di James sono morti quasi contemporaneamente in altri fronti e vuole che almeno lui possa tornare a casa dalla madre. Conduce la ricerca con una squadra di suoi incursori, che sarà quasi interamente annientata; alla fine muore anche Miller mentre il soldato Ryan si salva. Le falsificazioni sono le seguenti.

Si dice esplicitamente che gli Stati Uniti partecipavano alla guerra per la Libertà; partecipavano invece per la *Balance of Power* in Europa e per il Mercato dell'Oriente, e cioè per i Soldi. Si da per scontato che lo sbarco in Normandia fu l'evento decisivo della guerra; l'evento decisivo fu la battaglia di Stalingrado. Si presenta il capo di Stato Maggiore del periodo, gen. George C. Marshall, come un brav'uomo preoccupato della sorte dei suoi uomini e delle loro madri: è lui infatti che nel film - Bibbia alla mano - prende la decisione di salvare il soldato Ryan. Abbiamo visto invece che il gen. Marshall a suo tempo si era impegnato per far sì che l'attacco giapponese a sorpresa su Pearl Harbor riuscisse e provocasse il maggior

numero di morti possibile; magari - chissà - fra i 2.300 soldati americani morti nell'attacco c'erano stati dei fratelli, magari tre. Qualunque persona di media cultura negli USA è a conoscenza di tale fatto, quindi anche Spielberg. Marshall avrebbe effettivamente potuto prendere una decisione del genere in tali frangenti, ma nel caso lo avrebbe fatto solo per scopi propagandistici, eventualità che non è adombrata.

C'è quindi la propaganda spicciola. I soldati americani sono dei coscritti non felici di trovarsi nella situazione ma convinti della necessità, della giustezza, di quella guerra. Non c'è pertanto molta disciplina nei ranghi, né timore dei superiori, i cui ordini possono essere tranquillamente discussi e anche sbeffeggiati. Non era così naturalmente, come fu testimoniato dalle numerosissime fucilazioni sul campo avvenute fra gli altri luoghi anche nella medesima Omaha Beach: gli episodi sono adombrati nel film e proposti come dovuti a divergenze fra subordinati sulla conduzione delle operazioni (il sergente che minaccia con la pistola un soldato nell'indifferenza del cap. Miller; erano i capitani invece ad ordinare le fucilazioni durante le azioni). Sono proposti squarci sulla vita civile dei soldati americani in modo da presentarceli nella loro umanità e quindi non minacciosi. Ci si dice che lo stesso cap. Miller era un coscritto, non un soldato di carriera, e che faceva l'insegnante di letteratura, con una moglie che potava i rosai del giardino usando i suoi guanti. Figuriamoci se un tale elemento poteva essere arruolato come ufficiale fra gli assaltatori, che erano invece scelti fra i semi delinquenti. Quindi il soldato Caparzo muore per la sua ostinazione nel voler salvare una bambina francese. L'episodio ci vuole fare ricordare naturalmente la bambina italiana Angelina trovata sulla spiaggia di Anzio da un soldato americano, un fatto vero poi sfruttato propagandisticamente; per aiutarci il regista ci dice che il cap. Miller aveva partecipato anche allo sbarco di Anzio.

Inquietante la figura del fuciliere scelto, o cecchino, Jackson:

prima di eseguire ogni tiro di precisione invoca il Dio del Vecchio Testamento, il Dio degli Eserciti che aiuta a sterminare i nemici del popolo eletto. E sembra che tale Dio lo assecondi davvero. È un concetto blasfemo, propinato con noncuranza. Alla fine però Jackson muore, centrato dalla cannonata di un Tigre, così come moriranno quasi tutti i componenti della squadra. Per il resto abbiamo dei soldati americani tutti valorosissimi combattenti, quale più quale meno. Il caporale poliglotta non fa realmente eccezione: è un pacifista, un intellettuale, e non è tagliato per la guerra ma si riscatta nel finale. Ciò non corrisponde alla verità: se i soldati americani fossero stati valorosi un decimo di quanto raccontato dal film gli USA avrebbero vinto la Seconda Guerra Mondiale.

I soldati tedeschi sono presentati non realmente come esseri umani, ma come automi, marionette che combattono senza ripensamenti, solo perché così è stato ordinato loro. Quando li si esamina da vicino risultano esseri disprezzabili: nel film un prigioniero tedesco prega in tutte le lingue perché gli sia risparmiata la vita ma poi, ottenuto lo scopo, torna con i suoi a combattere con ancora maggiore ferocia, sino ad uccidere con deliberata lentezza un soldato americano.

Non manca un omaggio all'aviazione americana della seconda Guerra Mondiale, bisognosa di potenti *maquillage* dopo il discredito portatole dai bombardamenti di civili: la piccola battaglia finale è risolta dai P51 che improvvisamente irrompono in scena (come il VII Cavalleggeri dei *western)* centrando il Tigre tedesco. Oltretutto il P51 non era affatto un "cacciacarri" come definito nei dialoghi (almeno italiani); gli americani come già detto non disponevano di un tale genere di aereo, che visti gli ordigni disponibili al tempo avrebbe dovuto essere del tipo a tuffo, come solo gli *Stuka* tedeschi ed i PL-2 russi erano. Il P51 era semplicemente un caccia, particolarmente adatto per eseguire mitragliamenti al suolo con volo radente di bersagli non corazzati; veniva infatti impiegato

in coda ai bombardieri strategici per mitragliare le persone che fuggivano all'aperto e non era sicuramente in grado di distruggere un carro Tigre.

Salvate il soldato Ryan applica dunque in pieno la ricetta della Retorica di Stato circa la realizzazione di film sulla Seconda Guerra Mondiale. Sembrerebbe addirittura un film girato nel periodo 1942-1945, il che fra l'altro non fa che confermare quanto detto in precedenza, e cioè che per gli Stati Uniti la Seconda Guerra Mondiale in realtà non è mai terminata. C'è però una interessante novità rispetto ai film di mera propaganda di quel periodo: gli episodi bellici sono rappresentati con realismo. Specie nei venti minuti iniziali del film dedicati allo sbarco a Omaha Beach è mostrato cosa capita davvero in battaglia: i colpiti non cadono a terra morti o feriti giusto esalando un "ah!", ma spesso sono spappolati, le schegge strappano loro gli arti o li sventrano, il campo è così intriso di sangue da risultare scivoloso. Molti feriti sfortunatamente non svengono e gridano per i dolori tremendi, anche per ore prima di svenire, o di morire. Ciò ha indotto qualche critico cinematografico a parlare del film di Spielberg come di un lungamente atteso miracolo: dopo centinaia di film americani a favore della guerra, finalmente un lavoro pacifista, di condanna della guerra. Non è così, il film non è antimilitarista. Risulta chiaramente dal monologo del cap. Miller, quando dice che la morte di ogni suo soldato ha salvato *"dieci, cento, forse mille altre vite* [americane]". Ciò è una assoluzione, una giustificazione, della guerra guerreggiata: non si combatte per ammazzare - il chè non suona bene in nessuna lingua - ma per salvare altri. È lo stesso concetto espresso dal Presidente Truman per giustificare le bombe atomiche sulle città giapponesi. Del resto lo stesso Spielberg come si vedrà appresso ha negato che il film fosse contro la guerra. Spielberg non ha però detto il vero significato che la produzione ha voluto dare al film. Non c'è problema, lo diciamo noi.

Il messaggio del film - che è sul piano subliminale - è il seguente: Visto i sacrifici che abbiamo fatto noi americani per la Libertà dell'Europa? Non siate quindi ingrati; non buttateci a mare. Inoltre: abbiamo in quel modo acquisito dei *diritti* sull'Europa Occidentale. Un messaggio del genere è opportuno in questi anni di *Perestrojka,* come già notato a proposito di *Titanic.* Lo spauracchio dell'URSS è scomparso e l'Europa Occidentale sta pensando a un cambio di campo che le converrebbe grandemente: sganciarsi dagli USA e ottenere la protezione militare russa necessaria per fare una concorrenza commerciale efficace contro i medesimi nel mondo. USA ed Europa Occidentale sono infatti nemici economici naturali, mentre invece la Russia notoriamente non è interessata ai commerci.

Il realismo di Spielberg è dunque un realismo peloso, strumentale, asservito ad una esigenza politica di propaganda. Ciò è dimostrato da una semplice osservazione: solo i soldati americani, nel film, sono martoriati, dilaniati, sventrati. I soldati tedeschi no: muoiono subito, cascando come birilli, con tanti "ah", "oh", "uh". Proprio come gli indiani nei *western.* Possono anche essere inceneriti coi lanciafiamme; gridano solo un po' di più[13]. Potremo concedere a Spielberg - e a Hollywood tutta se è per questo - di avere fatto un film di guerra realistico quando tale film mostrerà gli orrori subiti da entrambe le parti. In particolare, trattandosi di un film sulla Seconda Guerra Mondiale, quando mostrerà i reali effetti sulle persone dei bombardamenti a tappeto di città, e dei bombardamenti atomici su Hiroshima e Nagasaki; quando mostrerà i bambini, le donne e gli uomini dilaniati, sventrati e schiacciati dalle schegge e dalle macerie, e arsi vivi dal fosforo bianco, dal Napalm e dal

---

13 Nel film ci sono tre scene in cui soldati tedeschi sono bruciati vivi dagli americani. La cosa non è senza significato ed ha attinenza con gli effetti provocati dal Vecchio Testamento sulla psiche americana. È un discorso interessantissimo ma lungo. Rimando per la sua trattazione completa al mio *Sacrifici Umani,* op. cit.

fuoco nucleare. Ma ciò non sarà mai.

Tale realismo nel dipingere le durezze dei soldati americani in battaglia serve anche per lucrare dei vantaggi collaterali. È per tali durezze - suggerisce il film - che ai soldati americani può capitare di uccidere prigionieri, o di torturarli, come oramai si sa che fecero appunto nella Seconda Guerra Mondiale, e poi nella Guerra di Corea, del Vietnam, di Panama, del Golfo (dove una colonna pare di 30.000 soldati iracheni praticamente disarmati e in fuga, e che facevano gesti di resa, fu incenerita col Napalm gettato da cacciabombardieri. O erano dei P51 "cacciacarri", signor Steven Spielberg?). Analogamente è per tali durezze che può aversi un alto numero di propri soldati uccisi da commilitoni, in realtà in maggior parte fatti fucilare sul posto dai comandanti. Negli ultimi anni la causa di tali decessi è segnalata alla stampa come dovuta a *"fuoco amico"*. Non è una bugia in effetti.

A mio parere il film è stato commissionato direttamente dall'USIA, o suggerito; non credo che quest'ultima si sia limitata, come in genere fa, ad approfittare di una trama presentata da un produttore per inserirvi temi propagandistici *ad hoc.* Possiamo ascoltare alcune affermazioni di Spielberg e Hanks contenute in una intervista raccolta dal giornalista Giovanni Bogani del Resto del Carlino[14]. Spielberg ha detto qualcosa sul terrorismo: *"Va fermato in tutti i modi. Anche con i bombardamenti, sì. Ma ci vogliono prove concrete di responsabilità, non ipotesi. Non si può bombardare un simbolo. Insomma, ci vogliono degli ottimi servizi segreti".* Il riferimento naturalmente è ai bombardamenti con missili effettuati dagli USA nell'agosto del 1998 in Sudan e Afghanistan, che Spielberg viene a presentare come benefici. Invece i missili gettati nell'Afghanistan degli amici Talebani erano dei diversivi per confondere le idee, ed hanno danneggiato infatti una loro fazione rivale; mentre con quelli

14 *Resto del Carlino* del 4/9/1998.

gettati in Sudan - che era il vero obiettivo - si è colta la scusa del terrorismo per danneggiare un paese che assolutamente non appoggia il terrorismo, ma che sia spiace agli americani né può reagire: hanno distrutto una fabbrica di medicinali (una fabbrica di *medicinali* del *Sudan,* come dire un pastificio del Bangla Desh, e l'ONU non ha fiatato). Spielberg appoggia insomma la nuova scusa escogitata dal Dipartimento di Stato per sovvertire il Terzo Mondo al posto di quella del comunismo. Dice anche che occorre aumentare l'efficienza della CIA: così ancora più CIA nel Terzo Mondo, non per sovvertire, per carità: per prevenire il terrorismo. Dice poi il Regista: *"La guerra può essere, in alcuni casi, inevitabile. Per esempio, le truppe americane, sbarcando in Normandia, hanno salvato la cultura occidentale".* Chiara la posizione a favore della guerra di Spielberg: per le loro politiche gli Stati Uniti devono fare guerre, e quindi non bisogna fare film antimilitaristi. *Salvate il soldato Ryan* infatti non lo è. Per quanto riguarda il salvataggio della cultura Occidentale, questo concetto rientra nell'ottica del messaggio subliminale del film che si è visto. Hanks ha detto: *"Se ci fosse una guerra giusta, contro un regime totalitario, che mette in pericolo la sicurezza del mondo, non esiterei un minuto: ci andrei".* Giustifica tutte le guerre e guerricciole statunitensi nel mondo, che avvengono circa al ritmo di una all'anno fra grandi e piccole: sono infatti sempre, a detta degli Stati Uniti, guerre *"giuste",* contro *"regimi totalitari",* che mettono in pericolo la *"sicurezza del mondo".* In realtà l'unico regime totalitario che mette in pericolo la sicurezza del mondo sono gli Stati Uniti: secondo Hanks bisognerebbe fargli la guerra, e lui parteciperebbe. Quindi Hanks ammette tranquillamente l'appoggio dato dal Pentagono alla realizzazione del film: *"Abbiamo fatto alcuni giorni di addestramento con un ufficiale dei Marines, Dale Dye...".* Gli siamo grati ma non occorreva la sua ammissione. La partecipazione del Pentagono risulta dai mezzi militari

dell'epoca usati per le riprese, che giacevano nei magazzini del medesimo: sono visibili a tutti. In tali argomentazioni dei due pare di avvertire l'eco delle riunioni tenute con i funzionari dell'USIA per mettere a punto il contenuto ideologico del film.

In generale si può quindi notare come queste non siano certo interviste da comuni registi e attori del mondo: sembrano piuttosto dichiarazioni di uomini politici, di uomini politici americani. In effetti si è segnalata in precedenza l'intenzione di Hanks di entrare in politica. Ma così sembrano, se ci si pone mente, tutte le interviste dei divi di Hollywood, quando toccano argomenti politici. Ad esempio in tal modo si espresse Woody Alien nel corso della presentazione a Roma del suo ultimo film *Celebrity,* avvenuta durante i bombardamenti angloamericani sull'Iraq del dicembre 1998: *"Per buona o cattiva che sia stata l'azione americana sull'Iraq, e io non sono in grado di dirlo, di una cosa sono certo: non è stato un diversivo nei confronti dell'impeachment. È una decisione presa sulla base dei fatti, sul pericolo della potenziale minaccia nucleare irachena. L' impeachment non c'entra. Nessun presidente americano, tantomeno Clinton, farebbe una cosa del genere. Certo, l'Iraq in questi anni ha rappresentato una potenziale minaccia nucleare senza dar prova di un comportamento lodevole"*[15]. Non è incredibile? L'Iraq una minaccia nucleare! Dai, facci ridere ancora, Woody. Come si vede questi personaggi sono sempre in linea con la Retorica di Stato americana, sempre offrono incondizionato sostegno alle tesi - sempre pretestuose, in genere ridicole - del Dipartimento di Stato. Sono appunto *Divi di Stato* e *Registi di Stato.*

FILM SULLA GUERRA DI COREA.

Moltissimi film anche su questo soggetto. Possiamo ricordare:

- ***Steel Helmet*** *(Corea in fiamme,* 1951) di Samuel

15 **Resto del Carlino** del 18 dicembre 1998.

Fuller per *Lippert.* Pattuglia eroica si difende dalle imboscate. Alla sua uscita in Italia gli spettatori per protesta distrussero una sala romana; una dimostrazione preordinata dal PCI, ma rimane l'offesa alla verità del film.

- *Fixed Bayonetts (I* *figli della gloria,* 1951) di Samuel Fuller per *20th Century Fox,* con Richard Basehart. Vicende di fanti, con qualche crisi morale.

- ***Retreat, Hell!*** *(Valanga gialla,* 1952) di Joseph H. Lewis per *Warner Bros.* Un eroico battaglione di Marines si difende coi denti ma è sopraffatto dai numeri.

- ***One Minute to Zero*** *(Operazione " Zeta",* 1952) di Ray Garnett per RKO, con Robert Mitchum. Agli inizi della guerra un ufficiale organizza l'evacuazione dei civili americani e prepara lo sbarco.

- ***Battle Circus*** *(Essi vivranno,* 1952) di Richard Brooks per MGM, con Humphrey Bogart, June Allison. Vita in un ospedale da campo.

- ***Torpedo Alley*** *(Immersione rapida,* 1953) di Lew Landers *per Allied Artists.* Due ex piloti della Seconda Guerra si arruolano anche per la Corea.

- ***Sabre Jet*** *(Ho sposato un pilota,* 1953) di Levis King per *United Artists,* con Robert Stack. Una giornalista brillante abbandona la carriera per stare accanto al marito pilota.

- ***Men of the Fighting Lady (I*** *valorosi,* 1954) di Andrew Marton per MGM, con Walter Pidgeon, Van Johnson. Vita di soldati su una portaerei.

- ***Dragonfly Squadron (I*** *dragoni dell'aria,* 1954) di Lesley Selander per *Allied Artists.* Vicende di fanti.

- *The Bridges of Toko-Ri (I* *ponti di Toko-Ri,* 1954) di Mark Robson per *Paramount,* con William Holden, Fredric March, Grace Kelly. Pilota muore nel corso di un'azione pericolosa.

- ***Hold Back the Night*** *(L'ultimo bazooka tuona,* 1956) di Allan Dwan *per Allied Artists.* Pattuglia eroica.

- ***Battle Hymn*** *(Inno di battaglia,* 1956) di Douglas Sirk

per *Universal,* con Rock Hudson. Un ufficiale dell'Air *Force* si dedica ad aiutare i bambini profughi (profughi dalle zone dei comunisti naturalmente).
- ***Men in War*** *(Uomini in guerra,* 1957) di Anthony Mann per *United Artists,* con Robert Ryan. Una pattuglia deve prendere una collina. Usano anche i lanciafiamme.
- ***Sayonara*** *(Idem,* 1957) di Joshua Logan per *Warner Bros,* con Marion Brando. Durante la guerra ufficiali americani passano le licenze in Giappone, dove ci sono le giapponesine. I superiori sono contrari ai matrimoni con le locali ma Brando sposa comunque la sua *slant eyed jap girl.*
- ***Pork Chop Hill*** *(38° parallelo missione compiuta,* 1959) di Lewis Milestone per *United Artists,* con Gregory Peck, George Peppard. Mentre i politicanti di Washington parlano i piloti muoiono.
- ***All the Young Men*** *(La pelle degli eroi,* 1960) di Hall Bartlett **per** *Columbia-Jaguar,* con Alan Ladd, Sidney Poitier. Il reparto è attaccato e solo Poitier sopravvive; poi convenzionali problemi razziali coi compagni.
- ***The Manchurian Candidate*** *(Va e uccidi,* 1962) di John Frankenheimer per *United Artists,* con Frank Sinatra. Un reduce di Corea, Raymond Shaw, ha subito dai gialli un lavaggio del cervello che gli ha lasciato istinti omicidi. Di questi si vogliono servire alcuni personaggi, fra i quali la stessa madre, per assassinare un uomo politico di "sinistra"; ma in un attimo di lucidità Shaw si uccide.
- ***M.A.S.H.*** *(MASH,* 1969) di Robert Altman per *20th Century Fox,* sceneggiatura di Ring Lardner Jr, con Robert Duvall, Elliot Gould. Vita goliardica di dottori in un ospedale da campo del 4077° *Mobile Army Surgical Hospital.* Fu poi creata la serie televisiva.
- ***The Last Pìcture Show*** *(L'ultimo spettacolo,* 1971) di Peter Bogdanovich per BBS, con Jeff Bridges. Vicende di giovani in procinto di partire per la Corea.
- ***MacArthur*** *(MacArthur il generale ribelle,* 1977) di

Joseph Sargent per *Universal,* con Gregory Peck. Storia del famoso generale di ferro.
- ***For the*** *Boys (Giorni di gloria... giorni d'amore,* 1991) di Mark Rydell per *All Girl Productions,* con James Caan. Due teatranti seguono le guerre americane per tenere spettacoli per la truppa; il lavoro non manca.

Per la Guerra di Corea valgono i generici criteri "bellici" visti per la Seconda Guerra Mondiale. Per il resto, sul piano politico l'intervento statunitense è per una disinteressata difesa dei sud coreani dall'attacco iniziato dai nord coreani. Sul piano militare la semi sconfitta è da addebitare alla numerosità esagerata dei cinesi, che ha la meglio sull'eroismo di esigue fanterie americane. Per ciò le operazioni belliche vanno ridotte nei film a scambi di schioppettate. Non vanno mostrati le battaglie campali di carri armati e artiglierie; i bombardamenti a tappeto; l'uso estensivo del Napalm; gli scontri con le forze russe, sistematicamente persi. Silenzio sulla guerra batteriologica. Non va fatta immaginare l'entità del problema dei disertori con le relative fucilazioni, né della generalizzata demotivazione delle truppe, specie dei reparti di neri.

The Manchurian Candidate riprende la vecchia accusa portata ai coreani di avere fatto il lavaggio del cervello sui prigionieri americani, come suggeriva ***The Space Children.*** **Il** tema centrale del film è però l'utilizzo di psicopatici per compiere delitti politici perfetti. Non si trattava di una invenzione completa di Hollywood. Da anni negli Stati Uniti dei detenuti selezionati erano oggetto di manipolazioni psicologiche nelle carceri, che prevedevano anche la somministrazione di droghe come l'LSD e la psilocibina (allucinogeno fungino); quindi terminato il trattamento venivano liberati, anche prima della scadenza della condanna. Ciò era una sezione del programma di lavaggio del cervello *MK Ultra* che la CIA aveva iniziato alla fine degli anni '40, ed a cui stavano collaborando personalità come lo psichiatra

William Sheldon, lo psicologo Alan Watts, il professor Timothy Leary (che durante la rivoluzione *hippy* sarebbe diventato il profeta dell'LSD), ed il filosofo e scrittore Aldous Huxley, grande studioso degli influssi delle droghe sugli stati mentali. Per il programma nel 1953 la CIA aveva acquistato 100 milioni di dosi di LSD. Huxley era bene introdotto a Hollywood e del resto non faceva mistero dei suoi interessi; nel 1961 fu relatore ad una conferenza intitolata *"Approccio farmacologico allo studio della mente",* che era stata finanziata fra gli altri dalla farmaceutica Schering e dall'USIA[16]. Fra i detenuti sottoposti al trattamento figurò Charles Manson, che fu rimesso in libertà (contro la sua volontà) dal carcere di *Terminal Island* nel 1962, e che nel 1968 si rese responsabile assieme alla sua "famiglia" di nove omicidi nell'ambiente di Hollywood, California, fra cui l'attrice Sharon Tate (moglie del regista Roman Polansky). Poco dopo l'uscita di questo film venne ucciso il Presidente Kennedy (il 30 agosto 1963) e la sua trama sembrò essere stata profetica, contribuendo ad alimentare il mito del complotto della "destra fascista" in combutta con i Servizi "deviati". Invece ***The Manchurian Candidate*** avrebbe dovuto tornare alla mente un po' più tardi, nel 1968, sia per la vicenda Manson che per l'assassinio di Martin Luther King, il cui esecutore materiale era stato l'ex carcerato James Earl Ray. Il tema fu ripreso nel 1974 dal ***The Parallax View*** già citato.

FILM SULLA GUERRA DEL VIETNAM.

La guerra più trattata da Hollywood dopo la Seconda Guerra Mondiale. Ricordiamo:

> - ***Saigon*** *(Idem,* 1948) di Leslie Fenton per *Paramount,* con Alan Alda e Veronica Lake. Tre reduci della Seconda Guerra portano a Saigon un losco figuro, che si rivelerà poi una spia.

---

16 *Complotti. I fili invisibili del mondo* di Maurizio Blondet; Il Minotauro, Milano, 1995; pag.38.

- ***A Yank in Vietnam*** *(Commandos in Vietnam,* 1964) di Marshall Thompson per *Kingman.* È forse il primo film americano sul conflitto, uscito nell'anno in cui in seguito all'incidente del Golfo del Tonkino il Vietnam del Nord entrò in guerra. Tratta appunto gli inizi della guerra, che così descrive: i Viet Cong prima attaccano un ufficiale americano in ricognizione e poi un ospedale civile, e scoppia il conflitto. Niente incidente del Golfo del Tonkino, creato ad arte su ordine del Presidente Johnson.
- ***To the Shores of Hell*** *(A un passo dall'inferno,* 1965) di Will Zens per tale Robert Patrick. Medico americano è prigioniero dei Viet Cong ma si prodiga. Liberato va a prodigarsi in Congo.
- ***Iron Angels*** *(Marines all'inferno,* 1966) di Albert Young per *Artist International.* Vicende di un sergente che supera la sua codardia.
- ***The Green Berets*** *(Berretti verdi,* 1968) di John Wayne per *Warner Bros,* con John Wayne. Un reparto di Berretti Verdi, le forze di *counterinsurgency* che ora si chiamano *Delta Force,* mostra come si combattono i rossi.
- ***Alice's Restaurant*** *(Idem,* 1969) di Arthur Penn per *United Artists.* Già citato.
- ***Soldier Blue*** *(Soldato blu,* 1970) di Ralph Nelson per *AVCO Embassy.* Già citato. Qualcuno sostiene che con le sequenze dell'attacco all'accampamento indiano Nelson volesse evocare la strage di My Lai.
- ***The Strawberry Statement*** *(Fragole e sangue,* 1970) di Stuart Hagmann per MGM. Già citato.
- ***Dog Day's Afternoon*** *(Quel pomeriggio di un giorno da cani,* 1975) di Sidney Lumet, con Al Pacino. Già citato.
- ***Taxi Driver*** *(Idem,* 1976) di Martin Scorsese per *Italo-Judeo* e *Columbia Pictures,* con Robert De Niro, Jody Foster. Un reduce dal Vietnam fa il tassista a New York, ma è pazzo.
- ***The Enforcer*** *(Cielo di piombo ispettore Callaghan,*

1976) di James Fargo per *Warner-Malpaso,* con Clini Eastwood. L'ispettore sgomina una banda di terroristi, il cui capo è un reduce dal Vietnam.
- ***The Big Wednesday*** *(Un mercoledì da leoni,* 1978) di **John Milius** per *Warner Bros.* Già citato.
- ***The Deer Hunter*** *(Il cacciatore,* 1978) di Michael Cimino per *Universal-Emi Film,* con Robert De Niro, Meryl Streep. Vicende di soldati nella giungla e a Saigon. Al Festival di Berlino del 1979 la delegazione russa abbandonò per protesta la sala (si vedevano le torture dei Viet Cong ai prigionieri americani ma non quelle degli americani e dei sud vietnamiti ai Viet Cong; giusta protesta).
- ***The Boys in Company C*** *(Idem,* 1978) di Sidney J. Furie per *Columbia.* Disillusioni di giovani coscritti di fanteria.
- ***Go Tell the Spartans*** *(Vittorie perdute,* 1978) di Ted Post per *Spartan Company,* con Burt Lancaster. Solo un sopravvissuto nel reparto di fanteria attaccato dai Viet Cong.
- ***Who'll Stop the Rain? (I*** *guerrieri dell'inferno,* 1978) di Karel Reisz per *United Artists,* con Nick Nolte. Traffici di droga a Saigon, da parte di civili.
- ***Corning Home*** *(Tornando a casa,* 1978) di Hal Ashby per *United Artists,* con Jane Fonda. L'infermiera si innamora di un reduce paralitizzato.
- ***Hair*** *(Idem,* 1979) di Milos Forman per CIP. Musical con giovani hippies che non vogliono partire per il Vietnam.
- ***Apocalypse Now*** *(Idem,* 1979) di Francis Ford Coppola per *Omni Zoetrope,* con Marion Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Harrison Ford. Il capitano Willard (Sheen) è incaricato dalla CIA di eliminare il colonnello impazzito Kurtz (Brando), che arroccato in una zona remota della giungla conduce una sua guerra personale contro i rossi.
- ***A Rumor of War*** *(Bagliori di guerra,* 1980) di Richard J. Heffron **per** *Hemdale.* Pattuglia nella giungla.

- ***When Hell Was in Session*** *(Un posto per l'inferno,* 1980) di **Paul** Krasny. La vera storia del col. Jeremiah Denton, catturato nel 1965 dai Viet Cong, sottoposto a torture e liberato nel 1972.
- ***Americana*** *(Idem,* 1981) di David Carradine, prodotto da lui medesimo. Vicende di un reduce dal Vietnam.
- ***First Blood*** *(Rambo,* 1982) di Ted Kotcheff per *Orlon Pictures,* con Sylvester Stallone. Il reduce John Rambo compie sfracelli in patria.
- ***Uncommon Valor*** *(Fratelli nella notte,* 1983) di Ted Kotcheff per *Paramount,* con Gene Hackman. A guerra finita un colonnello torna in Vietnam per liberare il figlio ed altri giovani ancora tenuti prigionieri.
- ***Streamers*** *(Idem,* 1984) di Robert Altman per *Rank - Streamers International.* Vicende di giovani coscritti in attesa della partenza.
- ***Missing in Action*** *(Rombo di tuono,* 1984) di Joseph Zito per *Cannon,* con Chuck Norris. Un reduce torna in Vietnam per trovare amici dispersi.
- ***Purple Hearts*** *(Dimensione inferno,* 1984) di Sidney J. Furie, prodotto da lui medesimo. Vicende di un medico volontario in Vietnam.
- ***First Blood Part II*** *(Rambo II,* 1985) di George Pan Cosmatos per *Anabasis,* con Sylvester Stallone. Rambo torna in Vietnam a salvare amici e fa una strage.
- ***Missing in Action 2: the Beginning*** *(Missing in Action,* 1985) di Lance Hool per *Golan-Globus,* con Chuck Norris. Prigionieri americani riescono a fuggire da lager di bambù dieci anni dopo la fine della guerra.
- ***Volunteers*** *(Un ponte di guai,* 1985) di Nicholas Meyer per *Silver Screen Partners,* con Tom Hanks e John Candy. Negli anni Sessanta dei simpatici giovani volontari dei *Peace Corps* vanno i Thailandia per fare del bene, nella fattispecie per costruire un ponte, ma uno di loro (Candy) è rapito da guerriglieri comunisti che gli fanno il lavaggio del cervello. Ancora il tema del lavaggio del cervello fatto dai comunisti.
- ***Top Gun*** *(Idem,* 1986) di Tony Scott per *Paramount,*

con Tom Cruise. Il padre del protagonista " Maverick "- Cruise, che si addestra per diventare un *top gun* di Marina (un pilota di portaerei), era anch'egli un pilota, caduto eroicamente in Vietnam dopo avere abbattuto tre Mig nemici. Maverick ottiene il brevetto e sull'Oceano Indiano abbatte due Mig non meglio identificati ma nemici. Continua così la tradizione di famiglia di abbattitori di Mig.

- ***Commando Invasion*** *(Idem,* 1986) di John Gale. Vicende di un capitano dell'Army.
- ***Platoon*** *(Idem,* 1987) di Oliver Stone per *Hemdale Film Corporation,* con Charlie Sheen. Vicende di un plotone fra i guerriglieri.
- ***Braddock: Missing in Action III*** *(Idem,* 1987) di Aaron Norris per *Golan-Globus,* con Chuck Norris. Il col. Braddock (Norris) torna in Vietnam per salvare amici.
- ***Running on Empty*** *(Vivere in fuga,* 1987) di Sidney Lumet per *Lorimar-Double Play.* Negli Stati Uniti marito e moglie vivono nascondendosi dall'FBI che ancora li bracca perché nel 1971 come pacifisti avevano assaltato una fabbrica.
- ***In Love and War*** *(Vietnam missione Tonkin,* 1987) di Paul Aaron. Basato su una storia vera. Una donna cerca di convincere il governo a recuperare il marito fatto prigioniero durante una missione nel golfo del Tonkino.
- ***Saigon Commandos*** *(Idem,* 1987) di Clark Henderson. Traffici di droga a Saigon.
- ***Hamburger Hill*** *(Hamburger Hill. Collina 937,* 1987) di John Irvin per RKO. Una collinetta viene conquistata dopo violentissimi combattimenti.
- ***Tour of Duty*** *(Vietnam addio,* 1987) di William L. Norton per *New World Pictures.* Vicende di guerra di un plotone.
- ***Full Metal Jacket*** *(Idem,* 1987) di Stanley Kubrikper *Warner Bros.* Il duro addestramento di un plotone di fanteria, ed i suoi cattivi incontri nella giungla. Finiscono cantando "Mickey Mouse", bambinoni

strappati alle loro madri e gettati nell'inferno giallo.
- ***1969*** *(1969: i giorni della rabbia,* 1988) di Ernest Thompson, con Robert Downey jr, Winona Ryder. Contestazioni nei campus contro la guerra.
- ***Distant Thunder*** *(Ultimi echi di guerra,* 1988) di Rick Rosenberg. Reduce dal Vietnam decide di vivere nei boschi.
- ***Nam Angels*** *(Nam Angels: Angeli della vendetta,* 1988) di Cirio **H.** Santiago. Membri della banda degli Hell's Angels vanno in Vietnam dove fanno sfracelli.
- ***Bat*** *21 (Idem,* 1988) di Peter Markle per *Eagle Films,* con Gene Hackman. Colonnello paracadutato in zona infestata dai Viet è salvato da un elicottero.
- ***Dear America: Letters Home From Vietnam*** *(Dear America, lettere dal Vietnam,* 1988) di Bill Couturie per *The Couturie Corporation.* Noti attori come De Niro, Robin Williams, Matt Dillon e altri, leggono lettere di soldati dal Vietnam, accompagnati da immagini di cinegiornali dell'epoca.
- ***Good Morning Vietnam*** *(Idem,* 1988) di Barry Levinson per *Touchstone Pictures,* con Robin Williams. Un disc jockey in Vietnam.
- ***My Father, My Son*** *(Vietnam morte Orange,* 1988) di Jeff Bleckner, con Karl Malden. Vera storia dell'amm. Elmo Zumwalt, cui toccò l'ordine di spargere l'Agente Orange che poi causò la morte del figlio.
- ***Saigon*** *(Idem,* 1988) di Christofer Crowe per *20th Century Fox.* Agenti speciali dell'Army indagano su alcuni omicidi di prostitute a Saigon arrivando ben presto alle alte sfere. Il film mostra contrasti tra la polizia sudvietnamita ed i comandi americani.
- ***In Country*** *(Vietnam: verità da dimenticare,* 1989) di Norman Jewison per *Warner Bros,* con Bruce Willis. Vicende sfortunate di reduci.
- ***Born on the Fourth of July*** *(Nato il quattro di luglio,* 1989) di Oliver Stone per *A.K.Ho-Ixtlan Productions,* con Tom Cruise. Un reduce paralizzato diviene pacifista e parla alla convenzione democratica del 1976.

- ***Casualties of War*** *(Vittime di guerra,* 1989) di Brian De Palma per *Linson Productions,* con Michael J. Fox, Sean Penn. Cinque soldati devono ubbidire a sergente psicotico.
- ***84 Charlie Mopic*** *(Idem,* 1989) di Patrick Duncan per *The Charlie Mopic Company.* Un operatore accompagna una pattuglia in esplorazione.
- ***American Eagle*** *(Idem,* 1990) di J. Robert Smawley. Vicende personali ambientate in Cambogia alla fine dei '60.
- ***Flight of the Intruder*** *(L'ultimo attacco,* 1990) di John Milius per *Paramount.* Eroici piloti di portaerei che organizzano una missione suicida su Hanoi per vendicare la morte di un amico.
- ***Air America*** *(Idem,* 1991) di Roger Spottiswoode per tale Daniel Melnick, con Mel Gibson. Nel 1969 due piloti trafficano per conto della CIA in Laos.
- ***Heaven and Earth*** *(Tra cielo e terra,* 1993) di Oliver Stone per produzioni associate. La giovane vietnamita Le Ly dopo disgrazie e torture varie sposa un soldato americano e si trasferisce negli USA.
- ***Forrest Gump*** *(Idem,* 1994) di Robert Zemeckis *per S. Tisch/W. Finerman Productions / Paramount,* con Tom Hanks. Già citato.
- ***Operation Dumbo Drop*** *(Quando gli elefanti volavano,* 1995) di Simon Wincer per *Walt Disney Productions.* Alcuni ex *Marines* conducono per 300 chilometri nella giungla un elefante, atteso in un villaggio per cerimonie sacre.

Furono realizzati pochi film sul soggetto quando la guerra era in essere: *A **Yank in Vietnam*** nel 1964, ***Iron Angels*** nel 1966, ***The Green Berets*** nel 1968, e qualche altro non distribuito all'estero o distribuito solo nel Sud Est asiatico, nella zona delle operazioni. Erano stati preceduti da ***Saigon*** del 1948, che rivela come l'impegno statunitense fu più precoce di quanto lasciato credere. Sono tutti apologetici dell'intervento

statunitense, specie naturalmente ***The Green Berets*** di John Wayne, il vecchio informatore dell'FBI. Comunque furono pochi: più che una guerra era una enorme operazione di *counterinsurgency,* che era forse meglio trattare come tutte le altre condotte in America Centrale e nelle Filippine, e cioè col silenzio. Persa la guerra cessò anche questa scarsa produzione: il tempo doveva offuscare i ricordi, da ogni punto di vista.

Dal 1968 al 1978 l'argomento del Vietnam compare solo sullo sfondo di alcuni film di ambientazione civile americana, o vi è accennato di sfuggita: così è in ***Alice 's Restaurant, The Strawberry Statement, Dog Day's Afternoon, Taxi Driver, The Enforcer, The Big Wednesday,*** che saranno seguiti negli anni da film come ***Corning Home, Hair, Americana, Streamers, Running on Empty, In Love and War, 1969, In Country,*** ecc. In questi film si accenna al Vietnam come una esperienza negativa ma non si dice perché. Si può supporre: solo perché la guerra fu persa; fosse stata vinta sarebbe stata una esperienza positiva.

Nel 1978 l'USIA stabilì che l'argomento poteva e doveva essere ripreso in considerazione. Si era trattato di una guerra che aveva danneggiato oltremodo l'immagine degli Stati Uniti nel mondo ed occorreva rimediare per quanto possibile. Era passato un tempo sufficiente - cinque anni - perché nella mente del pubblico internazionale i ricordi fossero meno vivi e potesse riuscire la necessaria azione di disinformazione e mistificazione. Il quadro da dipingere o - davvero letteralmente - il film da creare era il seguente. Gli Stati Uniti erano intervenuti solo verso il 1960, perché richiesti dal governo sud vietnamita per aiutarlo a reprimere una insurrezione di comunisti fanatici, i Viet Cong sobillati ed aiutati dal Vietnam del Nord, dalla Cina e anche dall'URSS - Impero del Male. Prima del 1960 non c'erano stati rapporti col Vietnam del Sud. Il governo sud vietnamita era pienamente indipendente, niente affatto condizionato dagli USA. Anche se forse - come si

poteva certamente ammiccare - non era molto democratico amava però la libertà e la democrazia e per questo voleva appoggiarsi agli USA. Aveva inoltre l'attenuante di avere a che fare con una rivolta interna di comunisti. Ciò spiegava anche la indubbia brutalità della repressione del dissenso politico interno, nella quale comunque gli USA non avevano niente a che fare (il realtà erano loro a dirigerla e spesso effettuarla: in base all'*Operation Phoenix* voluta da John Kennedy e gestita dalla CIA in pochi anni furono soppressi 16.000 oppositori politici).

Tale contesto era da considerare il retroterra politico implicito e scontato della guerra, da tenerne conto in modo che ogni esposizione filmica risultasse congruente, che non lo contraddicesse; non era però mai da affrontare esplicitamente, perché sarebbe stato troppo facile farsi cogliere in fallo. In altri termini Hollywood doveva far credere di credere che le cose fossero state in quei termini, ma in un modo oramai rassegnato e amareggiato, tanto così da rinunciare a tornare sull'argomento: eravamo nella ragione, abbiamo sofferto molto, il mondo non ci ha capito, non ne vogliamo più parlare. Si può verificare che nessun film americano sul Vietnam focalizza sulle premesse politiche del conflitto, né, per quanto considerato critico dell'intervento patrio, lascia pensare che non fossero, o non avessero potuto essere, quelle su esposte.

C'era il dolente tasto delle operazioni belliche. Ma non era difficile da addomesticare, perché la gente non riflette su quello che non vede sullo schermo, né nota la sua mancanza. Si trattava insomma di fare delle omissioni. Non bisognava mostrare:

- I bombardamenti a tappeto delle città nord vietnamite.
- L'uso massiccio del Napalm sui civili.
- I mitragliamenti con cacciabombardieri dei contadini nord vietnamiti nei campi.
- Gli attacchi aerei a ospedali e lebbrosari, e ad altre

attrezzature civili.

- L'uso di milioni di mine antiuomo nel Sud e lo spargimento nel Nord di forse altrettanti ordigni del genere camuffati da penne, accendini e bamboline.
- Tutta la parte di *psychological warfare,* con la diffusione di volantini a firma " Viet-Minh " con affermazioni aberranti, di notizie false sui media e la immissione di banconote false.
- Tutta la parte di sabotaggio minuto dell'economia del Nord compiuto dalla CIA e dai reparti speciali dei *Navy Seals* con operazioni come il minamento di piccoli porti di pescatori, la contaminazione di derrate alimentari, l'aggiunta di zucchero nei depositi di carburante dell'Azienda tramviaria di Hanoi, e così via.

In pratica non bisognava fare toccare con mano allo spettatore cosa avevano fatto gli americani per provocare un numero di morti nelle varie popolazioni civili coinvolte che il governo USA stesso calcola in tre milioni e quello vietnamita in sei milioni. Un conto è avere in mente un numero, comunque grande, e un conto è vedere come è stato ottenuto in pratica.

Un tabù assoluto: il Massacro di My Lai. Era - purtroppo - un grande soggetto filmico: un villaggio sud vietnamita composto al momento di circa 500 fra donne, vecchi e bambini (gli uomini erano fuori alla pesca; non sarebbe cambiato molto, ma comunque) che fu sterminato il 16 agosto 1968 da una Compagnia C dell'*Americal Division* di fanteria sbarcata da elicotteri, tramite rastrellamenti e fucilazioni a gruppetti; alcune giovani donne prima furono violentate e poi soppresse dal violentatore; alcuni soldati asportarono lo scalpo a dei cadaveri. Il comandante della Compagnia, il mai abbastanza ricordato tenente William L. Calley Jr che ora fa il gioielliere a Columbus, Georgia, dopo avere passato giusto tre anni in un carcere di minima sicurezza, uccise personalmente 63 persone. Quanti film avrebbe ricavato Hollywood da un episodio del

genere, solo fosse stato compiuto da qualcun altro. Ma non ne fece neanche uno, perché l'USIA non vuole. L'unico modo in cui Hollywood potè trattare il soggetto fu di parafrasarlo in un *western,* ***Soldier Blue.*** Se tale fu l'intenzione di Nelson o del suo produttore, il che non è certo.

Non bisognava poi mostrare la reale struttura delle forze avversarie. La si è vista, parlando della Guerra del Vietnam: nel Sud c'erano i guerriglieri Viet Cong, ma c'erano anche le divisioni corazzate e meccanizzate regolari del Vietnam del Nord, le brigate di artiglieria e di contraerea, e anche l'aviazione, pure se piccola. In pratica fu una classica guerra moderna, niente di molto diverso dagli scontri terrestri in Europa durante la Seconda Guerra Mondiale. Non conveniva comunicare questa nozione: la sconfitta americana sarebbe risultata inscusabile, nei confronti di un paese tanto piccolo. Occorreva ridurre il conflitto ad una guerriglia nella giungla, fra fanti americani valorosi ma fuori dal loro ambiente e guerriglieri scatenati che tendevano imboscate nei luoghi più impensabili. Una sconfitta in quelle condizioni era quasi ammissibile. I popoli di razza gialla poi si sa, sono numerosissimi. Tutti i film americani sul Vietnam così mostrano solo scontri nella giungla, in genere di piccole pattuglie alle prese col nemico invisibile. È lo stesso accorgimento usato per la guerra di Corea. Cacciabombardieri ed elicotteri sono usati, ma solo in azioni di appoggio alle suddette pattuglie, per salvarle e facendo ciò che possono contro soldati di terra e cioè poco. Anche la famigerata miscela di saponi metallici, il Napalm, fa ogni tanto la sua comparsa, sempre allo scopo suddetto e mai - come era in realtà - per arrostire gli abitanti di innocui villaggi. Non mi risulta invece che sia mai stato evidenziato l'impiego contro i villaggi delle *Cluster Bomb Units.*

L'uso dei defolianti non poteva essere ignorato del tutto, dato che con l'*Agent Orange* era divenuto di dominio pubblico

internazionale. Fu quindi ammesso in qualche raro film, però sempre nascondendone le reali finalità: questi defolianti servivano per distruggere le coltivazioni per affamare i civili e non consentire più il sostentamento di Viet Cong e regolari nord vietnamiti, e negli ultimi mesi di guerra per non lasciarsi dietro alle spalle intatte le enormi piantagioni di alberi della gomma del Vietnam del Sud, che avrebbero fatto concorrenza a quelle possedute dalle Multinazionali del settore in Malesia e Indonesia; si disse invece che servivano per privare i Viet Cong dei loro frondosi nascondigli. Una tesi quasi così ridicola come quella avanzata per alcune occasioni della Seconda Guerra Mondiale, e cioè di avere eseguito bombardamenti notturni di popolosi e quindi popolari quartieri al solo scopo (ah che perfido) di non far dormire gli operai. Come probabilmente tutti sanno, i Viet Cong si nascondevano in cunicoli sotto terra; e poi il problema non erano i Viet Cong, ma le divisioni nord vietnamite.

Nel 1978 iniziò dunque l'alluvione di film sul Vietnam di Hollywood. Sono divisi dagli esperti di cinema in film apologetici dell'intervento americano ed in film in qualche modo critici, o dubbiosi. Limitandoci ai titoli dell'elenco, fra i primi figurano:

> ***Go Tell the Spartans; A Rumor of War; When Hell Was in Session; First Blood; Uncommon Valor; Missing in Action; Purple Hearts; First Blood Part lì; Missing in Action II; Commando Invasion; Braddock: Missing in Action III; Nam Angels; Bat 21; American Eagle; Flight of the Intruder; Air America; Forrest Gump; Operation Dumbo Drop.***

Fra i secondi:

> ***The Deer Hunter; The Boys in Company C; Apocalypse Now; Platoon; Hamburger Hill; Tour of Duty;***

Dear America: Letters Home From Vietnam; My Father My Son; Born on the Fourth of July; Casualties of War; 84 Charlie Mopic.

I primi sono certamente apologetici, ed io non ho nulla da aggiungere al giudizio: è vero, sono propaganda, mistificazione, insulti per le vittime di quella guerra. Si pensi a film come quelli interpretati da Chuck Norris e Sylvester Stallone: più che film, dei reati nei confronti dell'umanità.

Ma anche i secondi lo sono, giusto in un modo più sofisticato, e anche più pericoloso. L'USIA non permette che si dica una qualche verità sul Vietnam: allora era meglio continuare a tacere come fatto dal 1968 al 1978. Questi film sembrano critici giusto perché mostrano le infami pene dei soldati americani. Ma per tutti i soldati in guerra ci sono pene, sia che debbano combattere nella giungla dove piove ogni giorno sia che lo debbano fare nel deserto arido. La differenza sta se la guerra era giusta o no, e questi film non dicono mai che la guerra degli americani in Vietnam era ingiusta. Non dicono mai la suprema verità sulla vicenda, e cioè che si trattava di una guerra coloniale, o neo-coloniale, e condotta con metodi di genocidio. Questo deve dire un film sul Vietnam per poter essere a ragione definito "critico". Ancora un film del genere non è stato fatto da Hollywood.

Prendiamo ***The Deer Hunter.*** Che ci dice mai di sconvolgentemente proibito? Che fu una guerra tanto brutta che i soldati americani ne erano rimasti così sconvolti da giocare alla roulette russa a Saigon. Grazie, non avevamo immaginato che si potesse giungere a tali limiti in una guerra. Invece non manca la sana propaganda: le tremende torture inflitte dai Viet Cong. E quelle inflitte dai soldati americani? E dai sud coreani? E quelle inflitte dall' *Operation Phoenix?*

Prendiamo ***Apocalypse*** *Now.* Un film decisamente apologetico, abilmente confezionato in modo da sembrare l'opposto. Il pazzo colonnello Kurtz (che si pronuncia come

curse, cioè "maledizione", "sventura"), interpretato da un Marion Brando bisognoso di compiacere il regime per superare l'ostilità dell'USIA, vuole "la bomba", ma evidentemente il governo ha resistito alla tentazione di far valere la propria tremenda forza nucleare: bravo governo USA, dovremmo dunque dire. Inoltre pare che gli sfracelli compiuti fra i civili siano stati dovuti a singoli elementi squinternati (il comandante texano dello squadrone di elicotteri) o ad equivoci (la distruzione del barcone di innocenti civili). Poteva anche capitare che degli elementi, esasperati dalla durezza e perfidia dell'avversario e dalla correttezza fuori luogo dei propri comandi, impazzissero e cominciassero a combattere la *loro* guerra contro i Viet, coi *loro* sistemi; in tale caso - ci dice Francis Ford Coppola - i comandi potevano anche decidere la soppressione dei medesimi, come appunto nel caso del col. Kurtz. Il film fu addirittura girato con tre finali diversi, per adattarsi ai vari pubblici internazionali a seconda delle decisioni dell'USIA: nel primo il cap. Willard, incaricato dalla CIA di eliminare Kurtz, prende invece il suo posto; nel secondo lo lascia nel suo villaggio a continuare la sua guerra folle; nel terzo, quello distribuito in Italia, prima abbandona il villaggio di Kurtz e poi lo fa bombardare. Il primo finale è sfacciatamente apologetico dell'intervento statunitense: Kurtz aveva ragione ed è dovere di Willard continuarne l'opera. Fu distribuito negli Stati Uniti e nelle neo-colonie, ad esempio l'America Latina. Il secondo è leggermente meno così: Kurtz è certamente colpevole di insubordinazione però non ha tutti i torti e va lasciato libero di operare secondo la sua coscienza. Fu distribuito nel resto del Terzo Mondo. Il terzo ancora un po' meno: Willard non trova Kurtz così colpevole da ucciderlo come da ordini, però poi fa bombardare il suo villaggio - chissà se Kurtz muore. Per l'evoluta Europa Occidentale.

Analogamente per ***Casualties of War, Platoon, Full Metal Jacket, Tour of Duty, The Boys in Company C, 84 Charlie***

Mopic. Sono propaganda, edulcorazione, omissioni, ammiccamenti. Sono tutte vicende di compagnie o plotoni nella giungla alle prese con un avversario atipico, evanescente, che non porta divisa, che fa imboscate; sleale, si suggerisce. Ciò esaspera i soldati americani, li rende furiosi e li porta così a commettere delle brutalità che non si sarebbero mai sognati. Si tratta di brutalità risibili rispetto a quanto accadde: in ***Platoon*** è fatta una strage in un villaggio, ma di pochi individui; in ***Casualties of War*** l'unica vittima incolpevole è una giovane vietnamita fatta prigioniera da un gruppetto di soldati, violentata e percossa e quindi uccisa. Nonostante tutto le brutalità nei film sono addebitate a soggetti tendenzialmente psicopatici, come il col. Kurtz o il sergente Barnes, presenti in tutti gli eserciti. Si fa anche rilevare come i comandi disapprovassero tali violenze gratuite, esattamente come in ***Apocalypse Now,*** benché naturalmente tendessero ad avere comprensione per i propri soldati così duramente messi alla prova.

Casualties of War ci dice che i soldati responsabili della morte della giovane vietnamita sono stati processati da una Corte Marziale e condannati a 10 anni di carcere. Non è conforme con la Storia: il cap. Medina, accusato da più testimoni di avere ucciso per divertimento un bambino sud vietnamita, fu completamente assolto, mentre il ten. Calley, che uccise personalmente 63 civili innocenti di tutto, scontò giusto tre anni in un carcere tale per modo di dire. Lo stesso film contiene poi una sequenza finale con effetti subliminali: il sensibile soldato Ericson (Michael J. Fox), che aveva denunciato i compagni, torna negli Stati Uniti ed incontra una giovane americana-vietnamita che somigliava alla vittima; però è bene in salute, ben vestita, coi libri universitari sotto braccio, e in armonia col paese che la ospita. Intuisce i brutti ricordi di Ericson e anche lo consola con qualche parola, convogliando nello spettatore il seguente concetto: Sei stato più ferito tu - e

cioè voi americani - di noi vietnamiti. Evidentemente non si era trattato di una guerra neo-coloniale; evidentemente Stati Uniti e Vietnam del Sud erano davvero stati alleati contro un nemico disumano; peccato solo che abbiano perso.

Born on the Fourth of July non aggiunge niente a film del genere: un reduce è paralizzato su una sedia a rotelle, capisce l'insensatezza della guerra e diventa un pacifista. Normale. ***My Father My Son*** tratta finalmente di un tema specifico e sensibile: l'*Agent Orange.* Lo fa secondo le specifiche dell'USIA. ***Dear America: Letters Home From Vietnam*** sembrerebbe un lacrimoso atto di contrizione finale. Niente affatto: si tratta di normali lettere che avrebbero potuto pervenire da qualunque fronte. In qualcuna delle lettere proposte con tanto sentimento dai grandi attori del *cast* c'è forse scritto: Cara mamma, mi sono accorto che questa è una guerra coloniale dove per far piacere alle nostre Multinazionali stiamo ammazzando milioni di civili? Non c'è.

Nonostante tutto a meritare le nostre maggiori attenzioni dovrebbe essere la commedia farsesca ***Air America,*** con Mel Gibson e Robert Downey Jr. Il film è del 1991. Nel 1971 in occasione dello scandalo delle *Pentagon Papers,* che rivelarono documenti segreti del Pentagono e relativi misfatti in Vietnam, fra le altre cose si venne a sapere che aerei militari e della CIA operanti in Indocina avevano effettuato diversi trasporti di eroina negli Stati Uniti. Da ciò prese lo spunto il film. L'eroina era quella prodotta nel Triangolo d'Oro. Le collusioni nelle varie catene di comando sembravano stranamente ampie, ma si addebitò il tutto all'iniziativa di militari e agenti corrotti. Tali trasporti sono ben documentati in un libro uscito nel 1972 negli Stati Uniti[17].

Cosa era successo invece? Rapidamente questa è la storia,

---

17 *The Politics of Heroin in Southeast Asia* di Alfred W. McCoy con Cathleen B. Read e Leonard P. Adams; Harper & Row Publishers, New York, 1972.

ampliando un po' quanto lasciato intravedere in precedenza. Il dittatore cinese Chang Kai Shek si sosteneva su due cose: gli Stati Uniti e il Cartello di Shangai, la mafia che trafficava l'oppio prodotto nella provincia meridionale dello Yunnan confinante con il Triangolo d'Oro, l'area che da molto è la massima produttrice mondiale di oppio. Ritiratosi Chang a Formosa nel 1949, 2.000 uomini della sua armata, il *Kuomintang Army,* si rifugiarono nel lato birmano del Triangolo d'Oro dove CIA e Pentagono li aiutarono ad impadronirsi del controllo sulle piantagioni di tutto il Triangolo (sono regioni impervie e le forze regolari della Birmania, del Laos e della Cambogia non sono mai riuscite a penetrarvi). La consistenza del *Kuomintang* birmano era anche arrivata in breve a 15.000 uomini. Gli USA facevano questo per due motivi: mantenere e legare a sé il *Kuomintang* birmano e finanziare le sue incursioni in Cina; e usare il traffico di eroina per motivi di sovvertimento politico, facendovi partecipare importanti personaggi militari e politici per garantirsene la funzione di quinta colonna nei vari paesi. Quest'ultimo obiettivo fu perseguito subito in Indocina: i vari "Presidenti" sud vietnamiti succeduti a Ngo Din Diem partecipavano tutti al traffico, assieme a molti dei loro ufficiali (il Maresciallo dell'Aria Cao Ky e Minh il Grosso furono due *boss* del traffico, che movimentavano con aerei militari).

Negli anni Sessanta, con l'*escalation* della guerra, fu necessario incrementare il giro d'affari del traffico; contemporaneamente c'era anche la linea politica segreta di screditare il nascente movimento americano degli *hippies* contestatori, libertari, pacifisti, anticapitalisti. Al *Kuomintang* del Triangolo d'Oro furono così aperte le porte del mercato statunitense, che era gestito da grandi *boss* di *Cosa Nostra* collusi col governo come Lucky Luciano[18], Meyer Lansky,

---

18 Nel 1946 Lucky Luciano era stato "deportato" in Italia, seguito entro il 1948 da altri 200 mafiosi italo-americani di buon calibro. L'obiettivo era

Santo Trafficante. Fu agevolata la sua penetrazione anche negli altri mercati naturalmente. L'eroina veniva trasportata nel mercato statunitense con aerei dell'Air *Force* (adoperati particolarmente i cargo C47) e della compagnia gestita dalla CIA ma nominalmente privata *Civil Air Transport,* più tardi ribattezzata *Air America.*

Pentagono e CIA si occupavano anche del riciclaggio del denaro proveniente dal mercato statunitense, allo scopo di reimmetterlo nell'economia nazionale. Ciò era facile nel periodo della guerra. Nel 1973, finita la guerra, per il riciclaggio la CIA fondò appositamente una banca in Australia, la *Nugan Hand Merchant Bank* di Sydney[19]. Aveva filiali in Arabia Saudita, Malesia, Thailandia, Hong Kong, Singapore, Filippine, Argentina, Cile, Germania Occidentale (ad Amburgo) e negli Stati Uniti (nelle Hawaii, nel Maryland e nella capitale Washington)[20].I titolari della banca erano Frank Nugan, un faccendiere locale, e Michael Hand, un "ex" agente della CIA. Il presidente era il contrammiraglio "a riposo" Earl P. Yates, già responsabile delle pianificazioni strategiche militari dell'Asia e del Pacifico durante la guerra in Vietnam. Il presidente della filiale delle Hawaii era il generale "a riposo" Edwin F. Black, che durante la stessa guerra era stato comandante delle forze americane in Thailandia. Il presidente della filiale dell'Arabia Saudita era l'"ex" funzionario del Servizio Informazioni dell'*US Navy* Bernie Houghton. A partire dal 1976 il principale avvocato consulente della banca fu niente di meno che William Colby, che era stato il capo della CIA dal 1973 sino appunto al 1976, quando si era dimesso. La banca si occupava anche di altre cose oltre che riciclare il denaro

---

di utilizzare la Mafia per aiutare nel controllo politico del paese. Il piano era iniziato con lo sbarco in Sicilia del 1943.

19 *In Banks We Trust* di Penny Lernoux; Anchor Press, Doubleday, Garden City, New York, 1984; pag.63 e 76.

20 *The CIA: A Forgotten History* di William Blum; Zed Books Ltd, London, 1985; pag.283.

dell'eroina e scontare cambiali: assistenza a dittatori filo americani come Suharto dell'Indonesia e Marcos delle Filippine nello stornare i prestiti dell'FMI in conti in banche americane; traffico di armi, in genere di fabbricazione russa; convogliamento di finanziamenti della CIA a partiti ed organizzazioni australiani ostili al Partito Laburista al governo; almeno un tentativo di ricatto nei confronti di un ministro australiano. La banca fu chiusa nel 1980, quando emersero sospetti sulle sue reali attività e si decise di mandarla in fallimento, dopo averla ripulita dei fondi. Frank Nugan, l'unico dello *staff* a non essere della CIA o del Pentagono, fu trovato morto il 27 gennaio 1980 nella sua Mercedes, apparentemente suicida. Michael Hand scomparve senza lasciare traccia. Con ogni probabilità a partire dal 1980 la CIA fece eseguire il riciclaggio dei danari dell'eroina a banche di Miami, Florida, le stesse che dai primi dei Settanta si occupavano, sempre per suo conto, del riciclaggio dei danari della cocaina sudamericana.

Per il resto la situazione è rimasta a tuttoggi immutata. Il Triangolo d'Oro è sempre il massimo produttore di oppio e quindi del derivato eroina del mondo. Da qualche anno le agenzie internazionali - che usano dati e statistiche forniti dagli americani - dicono che il massimo produttore mondiale di oppio è diventato l'Afghanistan dei Talebani; non è vero. Il Triangolo è controllato sempre dal *Kuomintang* birmano, che è sempre in simbiosi con il governo statunitense tramite la CIA. Esso controlla il 90% della produzione del quadrante birmano, il 50% di quello thailandese, il 100% di quello laotiano. Nel solo quadrante birmano vi sono circa 1.200 chilometri quadrati coltivati a papavero, capaci di fornire una produzione annua di circa 2.000 tonnellate di oppio per un valore al dettaglio di circa 1.500 miliardi di dollari (che sarebbe pari al GNP del Giappone). Col tempo ha fatto etnia con le tribù di montagna locali e si è diramato in varie bande, che ogni tanto si combattono tra loro per il controllo di qualche piantagione. La

più grande di tali bande si fa chiamare *Mong Tai Revolutionary Army* e conduce attacchi terroristici in Birmania lungo il confine con la Thailandia.

Questa è - per sommissimi capi - la storia che stava dietro i trasporti di eroina rivelati dalle *Pentagon Papers* nel 1971. Grande storia, non è vero? Hollywood ci fece sopra solo un film. Lo fece nel 1991, ventanni dopo. E questo film fu *Air America.*

Film con argomenti di politica estera

FILM ANTICOMUNISTI.

Sono da inserire nel settore della politica estera perché come spiegato al proposito della Guerra Fredda 1'"anticomunismo viscerale" americano è un atteggiamento di comodo, una pura finzione di consumati attori ad uso di scopi di politica estera. L'*establisment* americano non è interessato alle ideologie, perché pensa di avere capito tutto della vita: occorre cercare di diventare ricchi, o meglio più ricchi degli altri, e basta. Film espressamente anticomunisti furono prodotti nei primi anni della Guerra Fredda, quando si pensava di dover preparare il terreno ad un probabile attacco contro l'URSS. Quindi la valutazione americana sul comunismo fu solo evidenziata ogni volta che la trama lo permetteva. Ci fu una certa ripresa di polemica anticomunista e antirussa negli anni dell'Amministrazione Reagan, quando la *Space Defence Initiative* sembrava poter offrire quel margine di ragionevole sicurezza per condurre l'attacco nucleare alla Russia che non era stato raggiunto negli anni del dopoguerra. Attualmente continua l'ordinaria amministrazione nei confronti della Russia, sempre odiata benché non più comunista (ed il perché è stato spiegato), mentre gli anni Novanta vedono un rinnovato assalto alla Cina, ordinato dal Dipartimento di Stato ed orchestrato al solito dall'USIA. Possiamo ricordare fra gli altri:

- ***I Married a Communist*** oppure ***The Woman on Pier*** *13 (Schiavo della violenza,* 1949) di Robert Stevenson per RKO, con Robert Ryan. Comunisti ricattano un sindacalista e lo arruolano come spia.
- ***The Red Danube*** *(Il Danubio rosso,* 1949) di George Sidney per MGM, con Walter Pidgeon. A Budapest si sentono tante storie sulle atrocità dei comunisti: forse mangiavano anche i bambini.
- ***Tokio File 212*** *(Tokio dossier 212,* 1951) di Stuart e Darrell McCowan per RKO. In Giappone un agente cerca di salvare un amico ingenuo irretito dai comunisti.
- *My* ***Son John*** *(L'amore più grande,* 1951) di Leo McCarey per *Paramount,* con Van Heflin. Un giovane americano ingenuo e idealista fa la spia per i comunisti ma poi si ravvede; i comunisti allora lo uccidono. La madre lo piange comunque, giustificando il titolo, e si adopera per riabilitarne la memoria.
- ***Big Jim McLain*** *(Marijuana,* 1952) di Edward Ludwig per *Warner Bros,* con John Wayne. Già citato.
- ***A Man on a Tightrope*** *(Salto mortale,* 1953) di Elia Kazan per *20th Century Fox.* Un intero circo riesce a fuggire dall'Europa Orientale, l'inferno dei vivi.
- ***Hell and High Water*** *(Operazione mistero,* 1953) di Samuel Fuller per *20"' Century Fox,* con Richard Widmark. Un sommergibile distrugge una base atomica nemica ed evita una guerra nucleare.
- ***Animai Farm*** *(La fattoria degli animali,* 1955) un cartone animato tratto dal romanzo di George Orwell, ma cui fu cambiato il finale originale. Fu fatto commercializzare dalla casa di produzione inglese DCA. In molti paesi fu distribuito gratis. In Italia al tempo fu anche trasmesso dalla televisione di Stato.
- ***North by North West*** *(Intrigo internazionale,* 1959) di Alfred Hitchcock per MGM, con Cary Grant, James Mason, Eva Marie Saint. Spie russe rubano microfilm negli USA.
- *Prize (Intrigo a Stoccolma,* 1963) di Mark Robson per MGM, con Paul Newman, Edward G. Robinson. Premio

Nobel per la letteratura americano è coinvolto in un complotto comunista. Intristisce la partecipazione di Robinson a tale film.
- ***Tom Curtain*** *(Il sipario strappato,* 1966) di Alfred Hitchcock per *Universal,* con Paul Newman, Julie Andrews. Ancora perfide spie russe. Un classico della propaganda subliminale il modo in cui è presentata la Russia: cupa, misera, senza libertà e senza speranza.
- ***Severi Women*** *(Missione in Manciuria,* 1966) di John Ford per MGM, con Anne Bancroft. Dottoressa americana missionaria laica nel 1936 va in Manciuria a fare del bene ai locali, che prima la respingono per strani preconcetti e poi la accettano.
- ***The Day After*** *(Il giorno dopo,* 1983) di Nicholas Meyer per ABC, con Jason Robards. Guerra nucleare fra USA e URSS.
- ***Red Dawn*** *(Alba rossa,* 1984) di John Milius per MGM / *United Artists,* con Charlie Sheen. In seguito ad un proditorio sbarco di russi e cubani negli Stati Uniti scoppia la Terza Guerra Mondiale. Dei liceali diventano partigiani, sino alla inevitabile vittoria finale.
- ***Invasion*** *USA (Idem,* 1985) di Joseph Zito per *Loewenthal/ Vickrey,* con Chuck Norris. Già citato. Come i due precedenti è più che un film di propaganda; è un film di propaganda *bellica.* Questi sono infatti gli anni in cui si parla della *Space Defence Initiative.*
- ***Rambo III*** *(Rambo 3,* 1988) di Peter MacDonald per tali Mario Kassar e Andrew Vajna, con Sylvester Stallone. Rambo va nell'Afghanistan occupato dai russi per liberare amici.
- ***The Huntfor Red October*** *(Caccia a Ottobre Rosso,* 1990) di John McTiernan per *Neufeld / Sherlock,* con Sean Conney. Comandante di un nuovo super sommergibile nucleare russo decide di consegnare il mezzo agli americani perché si è accorto che *"Ci sono alcuni in Unione Sovietica che pensano che dovremmo attaccare per primi l'America;* Ottobre Rosso *era stato progettato per questo". L'Ottobre Rosso* del film si

ispira ai veri sommergibili russi della classe *Typhoon,* scafi che portano venti missili intercontinentali ognuno con dieci testate nucleari per altrettanti obiettivi, e capaci di rimanere immobili per un anno a 1.000 metri di profondità, non rilevabili dai sonar: più che sottomarini, delle basi missilistiche subacquee e mobili.

- ***M. Butterfly*** *(Idem,* 1993) di David Cronenberg per *Geffen Pictures,* con Jeremy Irons. Nella Pechino del 1964 il travestito Song Liling è costretto dal regime a spiare l'amante addetto d'ambasciata francese e poi le Guardie Rosse lo mandano in un campo di rieducazione per artisti. Alla fine si uccide.
- ***Kundun*** *(Idem,* 1997) di Martin Scorsese per tale Barbara De Fina. Storia di Sua Santità Tenzin Gyatso, XIV e attuale Dalai Lama tibetano. Anticomunismo puro.
- ***Severi Years in Tibet*** *(Sette anni in Tibet,* 1997) di Jean Jacques Arnaud, con Brad Pitt. L'alpinista Harrer si oppone agli invasori cinesi del Tibet.
- ***Red Corner*** *(L'angolo rosso,* 1998) di John Avnet, con Richard Gere. Contemporaneo. L'avvocato americano Moore (Gere) va a Pechino per dei contratti cinematografici ed è ingiustamente accusato di omicidio. Una denuncia del sistema giudiziario cinese e naturalmente del regime.

Non ci sono molti commenti da fare, se non una osservazione banale: quale filmografia *indipendente* mondiale ha mai sfornato film al preciso scopo di diffamare una ideologia, o la ha messa intenzionalmente in cattiva luce ogni volta che se ne presentava l'opportunità?

Qualcuno sostiene che Hollywood abbia prodotto delle pellicole che criticavano la Guerra Fredda del governo. Ci si riferisce ad esempio a lavori come:

- ***Doctor Strangelove: Or How I Stopped Worrying and Learned to Love the Bomb*** *(Il dottor Stranamore,*

ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba, 1964) di Stanley Kubrik, da lui prodotto per *Columbia,* con Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden. Generale americano paranoico riesce a scatenare attacco nucleare totale sulla Russia, che risponde; sopravvivono solo i vertici militari-politici-scientifici americani, protetti da bunker.

- ***Seven Days in May*** *(Sette giorni a maggio,* 1964) di John Frankenheimer per *Seven Arts,* con Burt Lancaster, Kirk Douglas, Ava Gardner, Fredric March, Martin Balsam. Ambientato nel futuro, nel 1980. " Destra fascista " e militari si oppongono ad un trattato che pone fine alla Guerra Fredda con i russi, eliminando anche le armi nucleari.
- ***Fail Safe*** *(A prova d'errore,* 1964) di Sydney Lumet per *Columbia,* con Henry Fonda, Walther Matthau, Larry Hagman. Per errore è lanciato un attacco nucleare su Mosca; il presidente americano farà distruggere New York per evitare la ritorsione.
- ***The Bedford Incident*** *(Stato d'allarme,* 1965) di James B. Harris per *Columbia,* con Richard Widmark, Sidney Poitier. Comandante americano insegue un sottomarino russo sino in Groenlandia.

Il fondamento della Guerra Fredda era una Russia potentemente armata e perciò implicitamente in ogni caso minacciosa. Questi film accreditano la versione. Essi semplicemente criticano il *modo* di reagire alla situazione da parte degli Stati Uniti. Tale critica è sempre stata permessa dall'*establishment:* l'importante è che si sia tutti d'accordo sull'esistenza della Russia minacciosa, anche se solo potenzialmente; come reagirvi sarà compito di Presidenti e Congressi, che potranno al riguardo anche essere criticati, ma non accusati di malafede, di essersi inventato tutto al fine di sovvertire il Terzo Mondo. L'unica accusa pertinente alla Guerra Fredda invece era proprio questa: che la medesima era

una finzione completa, utile solo agli Stati Uniti. Inoltre alcuni dei film in oggetto focalizzavano sul pericolo oggettivo costituito dalla presenza di arsenali nucleari di tal fatta, pericolo che nessuno ha mai negato negli USA.

Piuttosto bisognerebbe osservare come nessun film di Hollywood abbia mai trattato - neanche si sfuggita - l'argomento dei tentativi statunitensi di portare un attacco atomico preventivo sulla Russia, tentativi che dominarono gli anni dal 1945 al 1955 circa. Non sarebbe stato un argomento adatto, se si voleva criticare la Guerra Fredda?

FILM SULL'AMERICA LATINA.

L'America Latina è da decenni un caso clamoroso: un intero continente tenuto nello stato di colonia di fatto da un solo paese. Non ci si meravigli del fatto che non se ne parli nelle sedi competenti o sui media: benché clamoroso, pochi lo hanno capito. Ciò dipende dal fatto che pochi hanno capito che gli Stati Uniti sono una dittatura, una dittatura dell'imprenditoriato, che si muove su linee assolutamente originali, mai viste prima nella Storia. Gli Stati Uniti sono estremamente abili nelle mimetizzazioni, nelle messe in scena. Gli stessi russi e cinesi, che per anni hanno polemizzato contro questo paese e ne hanno denunciato gli sfruttamenti economici mondiali, compresi quelli in America Latina, non ne sono riusciti a rilevare esattamente la natura. Ciò per via della loro impostazione ideologica per l'interpretazione storica, il materialismo dialettico di Marx, che è sbagliato. Le loro accuse così non sono risultate credibili. Col tempo, sembra, anche loro hanno smesso di credere al neo-colonialismo americano.

Pare che gli unici a crederci siano gli statunitensi. Hollywood infatti lo sa bene, così come lo sa *V establishment* del paese, le Multinazionali che lucrano sulle risorse e sui mercati dell'America Latina grazie alle attività di sovversione del loro governo di Washington, grazie al sangue che il medesimo ha sparso e fatto spargere. Inoltre sono stati

pubblicati negli Stati Uniti diversi libri che hanno spiegato la situazione politica dell'America Latina, alcuni dei quali sono stati citati addietro. Possiamo ricordare *American Neo-Colonialism* di William Pomeroy del 1970; *An American Company. The Tragedy of United Fruits* di Thomas McCann[21] del 1976; *Sileni Missions* del generale e ambasciatore alle Nazioni Unite e in Germania Vernon Walters[22] del 1978 (Walters, gran organizzatore di colpi di Stato latinoamericani, narra dalla parte dei sovvertitori ma lascia intuire la situazione); *Cry of the People* di Penny Lernoux del 1980; *The Morass. United States Intervention in Central Latin America* di Richard A. White del 1984; *US Policy Toward Latin America* di Harold Molineau[23] del 1986. Detto questo, come ha trattato Hollywood la situazione politica dell'America Latina? Ad esempio, con i seguenti film:

- ***Viva Zapata!*** *(Idem,* 1952) di Elia Kazan per *20th Century Fox,* con Marion Brando e Anthony Quinn. Già citato.
- ***Bananas*** *(Il dittatore dello stato libero di Bananas,* 1971) di Woody Alien per *United Artists,* con Woody Alien. Fa la sua prima comparsa come il teppista della metropolitana Sylvester Stallone. Uno studente universitario imbranato si ritrova coi rivoluzionari di un paese latinoamericano.
- ***Salvador*** *(Idem,* 1986) di Oliver Stone *per Inter Ocean Film Sales,* con James Wopod. È il film che ha consacrato Oliver Stone come giovane regista contestatore e iconoclasta. La vera storia del giornalista americano Richard Boyle che si reca a fare un servizio nell'El Salvador, dove imperversano le Squadre della Morte del Presidente D'Aubisson. Sono mostrati i collegamenti fra gli Squadroni ed i Servizi statunitensi,

---

21 Crown Publishers, Inc., New York, 1976.
22 Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1978.
23 Harper & Row Publishers, New York, 1984.

ma niente di ufficiale.
- ***Death Chase*** *(Jungle Assault,* 1988) di David A. Prior. In uno staterello dell'America Centrale c'è una rivolta contro i gringos, che riportano l'ordine.
- ***Romero*** *(Idem,* 1989) di John Duigan per *Paulista Productìons.* Su un recente fatto storico. Il contesto di repressioni militari delle istanze contadine in cui venne ucciso il vescovo Romero di San Salvador. Come si sa, a suo tempo Sua Santità Giovanni Paolo II (papa Wojtila) aveva rifiutato di vedere quest'uomo, perché non voleva sentire le sue lamentele sull'America Latina.
- ***Havana*** *(Idem,* 1990) di Sydney Pollack per *Mirage Productìons,* con Robert Redford. Nella Cuba degli anni del dittatore Batista, una storia d'amore tra un giocatore d'azzardo americano e la moglie di un rivoluzionario cubano.
- ***Delta Force 2: The Colombian Connection*** *(Colombia Connection: il massacro,* 1990) di Aaron Norris per Cannon Films, con Chuck Norris. Marines contro trafficanti di droga colombiani.
- ***Evita*** *(Idem,* 1996) di Alan Parker per produzioni associate, con Madonna Ciccone, Antonio Banderas (che interpreta il Chè). Storia di Evita, la moglie di Juan Domingo Peron, il dittatore dell'Argentina negli anni in cui questa era l'ottava potenza economica mondiale.

La linea dell'USIA sull'America Latina è la stessa da tenere, quando capiti, per tutte le altre neo-colonie. Per forza di cose sono tutti dei regimi autoritari e repressivi, che alternano periodi di dittatura conclamata a periodi di apparente parlamentarismo, e che godono tutti dell'appoggio statunitense. Sono cose da spiegare. Si spiegano così: la natura dei regimi dipende dai tratti caratteriali di questi popoli, dalla loro cultura tradizionalmente estranea ai concetti della democrazia; le loro attività repressive dipendono dalla presenza di una guerriglia endemica, in genere di ispirazione comunista; gli Stati Uniti sono loro amici perché tali regimi, benché imperfetti e poco

liberali, sono però anticomunisti. Con la fine della Guerra Fredda imposta da *Perestrojka* lo spauracchio del comunismo non funziona più e ci sono segni che il Dipartimento di Stato lo sta spostando sul "terrorismo" e sul traffico di droga: le opposizioni armate di quei regimi sono così o terroristiche (senza fornire una ragione per tale attività poco spontanea per l'uomo) o trafficanti di droga, o entrambe; è sempre giustificato l'appoggio statunitense. Non è una scusa buona e tuttofare come quella del comunismo ma il Dipartimento sembra che per ora non abbia trovato altro.

Questo il generico quadro politico neo-coloniale. Per l'America Latina c'è poi un *clichè* specifico regionale. I latinoamericani sono sentimentali e ingenui, pigri ed eccessivi, velleitari e inconcludenti. Sono dominati da estremismi: da una parte sacrosante istanze giustizialiste e dall'altra circoli reazionari anche sanguinari. È lo stereotipo sempre proposto da Hollywood, a cominciare da ***Viva Villa!*** del 1936. La situazione dell'America Latina è così spiegata con questi parametri caratteriali. C'è molto di vero in tutto ciò, ma non c'è tutto: manca la concreta ingerenza statunitense.

Ci sono cose che Hollywood non deve mai mostrare sull'America Latina, oltre alle ingerenze decisive statunitensi: le attività in loco delle Multinazionali statunitensi. Sono enormi: piantagioni, miniere, campi petroliferi, manifatture, industrie farmaceutiche, attività forestali e così via in ogni paese latinoamericano; eppure allo spettatore non bisogna proporre tale realtà, perché si insospettirebbe. Non bisogna insomma ambientare un film in una piantagione della *United Brands* o in una miniera di rame della ITT; gli statunitensi in America Latina sono turisti o professionisti, non dirigenti di Multinazionali. Ci sono poi altre attività "Multinazionali" statunitensi in America Latina meno rilevanti dal punto di vista economico ma molto nocive sul piano dell'immagine: il reperimento del sangue umano per scopi ospedalieri; il

reperimento di materie prime umane per l'industria farmaceutica e cosmetica, ad esempio la placenta; il reperimento di organi umani - anche vitali - per i trapianti; il reperimento di soggetti per particolari prodotti dell'industria pornografica di Hollywood; la sperimentazione di farmaci, sistemi chirurgici, armi biologiche su cavie umane (gli indios), anche se su una scala inferiore di quanto si fa in Africa. Su tutto ciò esiste un veto.

Le ingerenze politiche statunitensi in America Latina sono oramai ultra documentate, ed un dato di fatto da molti anni. Sono stati organizzati nella regione centinaia di colpi di Stato, e in moltissimi casi la matrice statunitense è stata dimostrata a soddisfazione; in molti la responsabilità è stata addirittura ammessa dagli stessi agenti operativi statunitensi (Alien W. Dulles, capo della CIA dal 1953 al 1961, si vantava nel 1959 di aver portato a termine esattamente 100 colpi di Stato, massimamente in America Latina). Vennero alla luce molti casi di complicità fra CIA e Pentagono e gli Squadroni della Morte latinoamericani; si è accennato alla vicenda di Dan Mitrione. Ad un certo momento si arrivò al punto, con le polemiche di stampa internazionali, che sarebbe risultato strano il mancato accoglimento di almeno alcune di queste nozioni da parte di Hollywood. Così in qualche film si ammettono, o si lasciano intravedere, le ingerenze politiche statunitensi, e la partecipazione a prassi di repressione violenta, ma sempre - tassativamente - ponendole nell'ottica della volontà forse esagerata **e** anche ingenua del governo statunitense di contrastare il comunismo e dell'eccesso di zelo personale da parte di alcuni funzionari dei Servizi o del Pentagono.

Delta Force 2 e ***Death Chase*** propongono il tema della pericolosità della guerriglia latinoamericana, esaltata dalla tradizionale mania di rivoluzione e di terrorismo e dal traffico di droga. ***Havana,*** con l'intimorito Robert Redford, omette di descrivere la reale situazione politica e sociale del tempo del

dittatore - proconsole statunitense Fulgencio Batista, e quindi le motivazioni dei *barbudos*. *Evita* non fa menzione delle potenti intromissioni statunitensi, solo le quali causarono il crollo di Peron e dell'Argentina; il film è stato in effetti contestato in Argentina (un errore dell'USIA: il film non vi doveva essere distribuito; ma forse non era possibile vista la pubblicità durante la lavorazione). Solo gli ingenui hanno ritenuto film coraggiosi *Salvador* di Oliver Stone e ***Romero*** di John Duigan. ***Salvador*** ammette le complicità di ambienti governativi statunitensi con le Squadre della Morte locali, ma nell'approvata ottica vista: l'USIA non permette di fare un film dove si dica: le Squadre della Morte dell'America Latina sono state *create* dalla CIA e dal Pentagono. ***Romero*** dice ovvietà note anche alle pietre: i militari latinoamericani sono dalla parte dei latifondisti locali contro i senzaterra e chi si intromette - fosse pure un noto vescovo - corre dei rischi; non dice che i latifondisti "locali" sono essenzialmente le Multinazionali statunitensi del settore agro-alimentare.

Ma il film più ributtante mai confezionato da Hollywood sull'America Latina è il comico ***Bananas*** *(Il dittatore dello stato libero di Bananas)* diretto e interpretato da Woody Alien. Il regista e attore Alien conosce certamente la situazione dell'America Latina; non la conoscesse sarebbe un conclamato sciocco, cosa che non pare. Conosce le tremende stragi là effettuate o fatte effettuare dal governo statunitense. Si parla non di qualche decina di sfortunati, ma di *milioni* di morti, una volta tirate le somme. Sa che in America Latina la vita media è di 55 anni solo per la miseria imposta di necessità dallo sfruttamento economico nordamericano (a Cuba essa è in effetti di 70 anni). Sa che nessun governo latinoamericano è frutto meramente di dinamiche locali. Con tutto ciò non si limita a fare un film che mistifica la verità come gli altri visti, ma si fa beffe dei latinoamericani, si fa beffe delle vittime, e con tali beffe va a raccogliere incassi nei botteghini del mondo.

Per me, e' danaro macchiato di sangue.

FILM ANTIARABI.

Gli americani non amano gli arabi, che chiamano *sand niggers (negri della sabbia).* Si è osservato che gli americani non amano nessuno diverso da loro. È certamente vero. Diciamo che - messi fuori concorso i neri per manifesta superiorità - gli arabi sono fra i meno amati, sullo stesso piano di cinesi e indocinesi. Ciò da quando sotto le loro sabbie si scoprì il petrolio, e aumentando l'ostilità mano a mano che la nota materia prima cresceva di importanza e valore: addebitavano agli arabi il possesso di quelle ricchezze, che Dio doveva avere destinato a loro; si fosse trovato tutto quel petrolio in zone abitate da anglosassoni, tipo l'Australia, non ci sarebbero stati risentimenti inconsci. Ma Dio non è americano; probabilmente è tutt'altro.

Col tempo si aggiunse un motivo politico preciso. Gli Stati Uniti dovevano - e devono - proteggere Israele dagli arabi, perché solo la presenza militare di Israele garantisce la fruibilità del petrolio mediorientale alle Multinazionali anglo-americane del settore, quelle che tempo fa - ad esempio al tempo dell'assassinio di Enrico Mattei - erano chiamate le Sette Sorelle. Ciò contribuì ad aumentare l'avversione per gli arabi. Ma nonostante tali circostanze gli Stati Uniti avrebbero potuto continuare a trattare gli arabi nel solito modo standard destinato alle razze e ai popoli disprezzati e dominati con facilità, come i latinoamericani ad esempio: rispetto e comprensione a parole e gran sberle nei fatti sotto forma di colpi di Stato, di Squadroni della Morte e di regimi collaborazionisti. La situazione precipitò con l'insorgenza del fondamentalismo islamico, che irruppe clamorosamente in scena nel 1979 quando uno dei suoi massimi leader, l'Ayatollah Ruollah Komeini, prese il potere in Iran cacciando lo Scià. Gli americani dapprima non si preoccuparono eccessivamente: lo Scià era il loro uomo, circondato da vertici politici e soprattutto

militari che erano stati tratti dalla propria parte facendoli partecipare al traffico dell'eroina del Triangolo d'Oro, ma non era la prima volta che si trovavano a dover affrontare tali incerti di percorso. Il problema fu che in breve si rivelò una verità inaspettata e che travalicava ampiamente l'Iran: l'Islam - sorpresa della Storia - era l'unica religione-cultura del mondo ad essere in grado di capire con sicurezza l'essenza della realtà statunitense. Komeini definì infatti gli Stati Uniti in un modo che probabilmente rimarrà storico: essi erano "*Il Grande Satana*".

Non so se il Diavolo esiste, ma se esiste certamente non ama che glielo si rinfacci: dire *"satana!"* a Satana in persona! In ogni caso gli Stati Uniti reagirono: l'immagine proposta da Komeini, subito condivisa da tutto l'Islam e in particolare dalla sua punta di diamante fondamentalista, era l'opposto di quella che con tanto impegno e profusione di mezzi essi erano andati costruendo. Con l'Islam gli Stati Uniti presero il provvedimento che è d'uso con chi rivela verità scomode: cominciarono a diffamarlo, a descriverlo come una civiltà-religione totalmente negativa, che non poteva quindi esprimere niente di buono e niente di vero. Ciò a partire dagli anni Ottanta, gli anni di Komeini. L'USIA fu incaricata di concertare la campagna diffamatoria. I giornali cominciarono ad "interessarsi" di usi e costumi arabi, sempre in senso critico; i notiziari televisivi trovarono sempre più degni di menzione i fatti della regione; scrittori cominciarono ad ispirarsi alla Mezzaluna per le loro trame; e così via con il consueto armamentario della propaganda di Stato americana. Hollywood è il più grande *asset* dell'USIA, e naturalmente non poteva mancare. Così a partire dagli anni Ottanta abbiamo da Hollywood tra gli altri film come i seguenti:

- ***The Delta Force*** *(Delta Force,* 1986) di Menahem Golan per *Golan* - *Globus,* con Chuck Norris. La *Delta Force* interviene contro terroristi islamici che hanno

sequestrato un aereo.

- ***Wanted: Dead or Alive*** *(Wanted, vivo o morto,* 1987) di Cary A. Sherman per certo Robert C. Peters. Un terrorista arabo fa saltare un cinema ed ex agente della CIA gli fa scoppiare una granata in bocca.
- ***Frantic*** *(Idem,* 1988) di Roman Polanski per *Warner Bros,* con Harrison Ford. Un medico americano a Parigi è coinvolto in intrighi tra terroristi arabi e agenti israeliani.
- *Navy Seals (Navy Seals: pagati per morire,* 1990) di Lewis Teague per *Orion Pictures,* con Charlie Sheen. *Navy Seals* per il Mediterraneo contro terroristi arabi.
- ***True Lies*** *(Idem,* 1994) di James Cameron per *20th Century Fox/Lightstorm Enterteinment,* con Arnold Schwarzenegger. Terroristi arabi vogliono piazzare una bomba atomica a New Orleans ma ex agente della CIA li blocca.
- *The Siege (Attacco al potere,* 1998) di Edward Zwick per *20th Century Fox,* con Denzel Washington, Bruce Willis, Annette Bening. Attentati terroristici di arabi a Brooklin, una frazione di New York, portano il presidente Clinton a proclamare la legge marziale nella città, con intervento dell'esercito e internamento di masse di arabi americani in stadi trasformati in campi di concentramento.

Per inciso notiamo che l'ex agente della CIA che a titolo privato, trovandone l'occasione, difende l'America da pericoli è un personaggio caro all'USIA: dice che gli agenti dell'Agenzia, ben lungi dall'essere quei sicari prezzolati che qualche volta sembrano (perché così sono, è ovvio), sono elementi con una sincera vocazione, che forse possono peccare qualche volta per eccesso di zelo. Qui lo troviamo in due film su cinque.

Come si vede questi film prevedono sempre degli arabi nella veste di terroristi fanatici. Non contesto i soggetti dell'USIA: gli arabi hanno in effetti compiuto molti attentati terroristici, sia contro Israele che contro altre entità collegate, come ad

esempio appunto gli Stati Uniti ed i loro interessi. Ci si possono certamente fare sopra dei film. C'è un però: nei film non si espongono mai le *motivazioni* dei terroristi. Perché fanno ciò che fanno? I film dicono, perché sono dei fanatici scatenati, e questa dovrebbe essere l'esauriente spiegazione. Ma non lo è. Anche Piccolo Corvo era giusto un fanatico per gli americani, anche Nat Turner. Ma io credo che Piccolo Corvo avesse delle motivazioni, e anche Nat Turner. Giuste o non giuste non dico; dico solo che non compivano le loro azioni per via della rara presenza nei loro geni del cromosoma alfa-beta-kappa, il cromosoma del terrorismo. È evidente che l'equazione arabi o musulmani uguale a terroristi rientra nell'ottica di diffamazione vista sopra.

Attacco al potere del 1998 è talmente velenoso nei confronti degli arabi da sembrare un film di propaganda bellica girato in un paese in pieno conflitto armato contro tutta la Mezzaluna. Alla sua prima apparizione negli *States* ha provocato violentissime proteste da parte di tutte le comunità arabo-americane del paese. Così si è espresso Hala Maksoud, presidente del Comitato AmericanoArabo contro la Discriminazione *(American-Arab Anti-Discrimination Committee* - ADC)[24]:

> *''Noi temiamo le conseguenze di un 'immagine così negativa delle comunità arabo-americane e Musulmane. Quando un 'intera comunità si trova ad essere così brutalmente vituperata e travolta dal martellamento massiccio di stereotipi negativi, gli innocenti hanno tutto da perdere...* [Il film *The Siege] è basato su stereotipi miranti a demonizzare arabi e Musulmani in modo tale da suscitare un 'irragionevole paura nei loro confronti. Nella pellicola entrambi i gruppi sono presentati indiscriminatamente come violenti, privi di qualunque morale e incivili... e in*

24 Mensile *Orion* del novembre 1998; pag.40.

> *modo totalmente negativo... e da suscitare repulsione...* [Il film instaura inoltre un legame] *strisciante e particolarmente odioso fra le pratiche religiose Musulmane e il terrorismo: le immagini di abluzioni rituali che ogni Musulmano compie più volte al giorno ovunque nel mondo precedono immancabilmente le peggiori nefandezze. Impossibile credere che questo condizionamento non inciderà negativamente sullo spettatore e quindi sulla percezione che il resto del mondo ha dei Musulmani...* [l'ADC chiede formalmente che] *gli* studios *di Hollywood cessino questa discutibile politica di demonizzazione delle comunità arabe e Musulmane ".*

Segue infine l'invito scontato a boicottare il film. Una reazione del genere era del tutto prevedibile visto il contenuto ideologico del film e visto che si era già verificata in passato in pressoché uguali circostanze. In tal modo si è sicuramente persa una quota del possibile pubblico sia interno che sopratutto internazionale (gli arabi sono buoni cinefili). Un paio di domande sorgono allora spontanee: Chi lo ha fatto fare alla *20^th^ Century Fox* di realizzare un film del genere? Chi lo ha fatto fare a Bruce Willis di interpretarlo? Noi lo sappiamo. Il signor Maksoud invece no; altrimenti anziché con gli *studios* - gli esecutori - avrebbe protestato direttamente con il mandante, con il governo.

Per quanto riguarda l'argomento del terrorismo nei film di Hollywood non si può fare a meno di notare una incongruenza, tipo quella di Richard Gere che difende i buddisti solo quando non sono colpiti da americani. Se a Hollywood piace l'argomento del terrorismo internazionale, perché non fanno qualche film sul terrorismo americano? Gli esempi non mancano, spaziano nella storia del paese, si riferiscono a ogni tipo di avversario e sono tutti interessanti, adatti alla trasposizione filmica. Una piccola scelta di possibili copioni:

1) I Puritani di John Winthrop, che sterminavano i villaggi indiani di notte.
2) I Minutemen della Guerra di Indipendenza, che non si comportavano diversamente dagli Hezbollah.
3) Le Giacche Blu della Conquista del West.
4) La March to the Sea di Sherman nella Guerra Civile.
5) L'esplosione della corazzata Maine nel porto dell'Avana nel 1898, un interessantissimo caso di autoterrorismo.
6) La soppressione di scioperanti nelle piantagioni e miniere possedute in America Latina (Se non tornate al lavoro vi uccidiamo tutti: non è terrorismo?).
7) Le strategie della Guerra alle Popolazioni Civili e della Guerra per il Dopoguerra durante la Seconda Guerra Mondiale.
8) Lo spargimento di epidemie durante la Guerra di Corea.
9) L'intera conduzione della Guerra del Vietnam.
10) Il bombardamento di campi profughi palestinesi in Libano con i cannoni da 400 mm della corazzata *New Jersey* nel 1982.
11) Il bombardamento del quartiere di El Chorrillo durante l'invasione di Panama del 1989.
12) L'aiuto in armi e danaro a movimenti terroristici locali, come i Contras del Nicaragua, il Renamo del Mozambico, l'Unita dell'Angola, l'UCK del Kosovo.
13) Il lancio di missili cruise contro la fabbrica di medicinali del non amico Sudan nell'agosto del 1998.
14) Le decine di omicidi politici compiuti o fatti compiere all'estero nascondendo poi subito la mano (Madera, Gaitan, Lumumba, Trujillo Molina, Mattei, Hammarskjold, Schneider, Prats, Letelier, Palme, Moro, Remeliik di Palau, qualche decina di altri).
15) I circa 500 colpi di Stato portati a termine dal 1945 ad oggi qua e là per il mondo.

Ma per Hollywood dovrebbe bastare un solo soggetto per

fare cento film sul "terrorismo": Cuba. Sono noti gli antefatti. Il governo statunitense non ha mai accettato il regime creato a Cuba da Fidel Castro Ruz a partire dal 1° gennaio 1959, quando costrinse alla fuga il dittatore Fulgencio Batista dopo una guerriglia iniziata tre anni prima nella Sierra Maestra con 12 uomini. Batista, al potere dal 1934 nel quadro della *Good Neighborhood Policy* di Roosevelt, per il tornaconto personale suo e dei suoi accoliti aveva trasformato l'isola in un paradiso per le Multinazionali americane e per *Cosa Nostra,* che gestiva le bische, il traffico di eroina e gli innumerevoli bordelli dell'Avana. Il Presidente John F. Kennedy, in carica dal 20 gennaio 1961, tentò di rovesciare Castro il 17 aprile seguente facendo sbarcare a Cuba, nella Baia dei Porci, 2.000 esuli cubani pesantemente armati e appoggiati da Marina e Aviazione, che però furono sopraffatti. Egli quindi tentò di fare assassinare direttamente il dittatore: dal 1961 al 1963 la CIA inviò a Cuba almeno sei *team* di professionisti allo scopo, mentre in una occasione usò l'amante di Castro, cui aveva fornito una siringa avvelenata. Per tutte quelle missioni la CIA usò uomini di Santo Trafficante, luogotenente di Lucky Luciano. Tutti quei tentativi - che secondo Castro assommarono esattamente a venti - fallirono e cessarono con la morte di Kennedy avvenuta il 22 novembre 1963. Probabilmente gli si erano ritorti contro. Capita.

Da quel momento il governo statunitense cercò di sabotare l'economia cubana, per creare nell'isola una miseria tale da fare rimpiangere i tempi di Batista e portare ad una sollevazione per la "democrazia" cui poi dare appoggio. Già nel 1962 gli Stati Uniti avevano decretato un embargo totale contro Cuba, comprendente anche medicinali (che è tuttora vigente, dopo 36 anni). Iniziarono quindi i sabotaggi diretti, che erano stati preceduti dall'affondamento del mercantile francese *Le Coubre,* fatto esplodere nel porto dell'Avana nel marzo del 1960 su commissione della CIA. Per tutti gli anni Sessanta

squadre di esuli cubani addestrati dal Pentagono compirono centinaia di incursioni aeree sull'isola, bombardando o in qualche modo sabotando raffinerie, ponti, impianti chimici, depositi di zucchero, mulini. Percherecci e mercantili cubani erano spesso attaccati e qualche volta affondati da aerei apparentemente da turismo. A più riprese la CIA fece contaminare i sacchi di juta usati per esportare lo zucchero. Fece introdurre dello zucchero nei depositi di carburante dell'azienda tramviaria dell'Avana, facendo grippare i motori (la stessa azione compiuta ad Hanoi). Nel 1964 provocò la collisione nel Tamigi fra un cargo della Germania Orientale che trasportava 42 autobus venduti nonostante l'embargo dalla *British Leyland* a Cuba. Nello stesso anno convinse una ditta della Germania Occidentale a fornire cuscinetti difettosi a Cuba. Nel 1969 e nel 1970 degli aerei partiti dal *China Lake Naval Weapons Center* della California sorvolarono Cuba disseminando cristalli che provocarono piogge torrenziali su certe aree sterili e parallelamente siccità in altre coltivate a canna da zucchero. Nel 1962 la CIA pagò un tecnico agrario canadese che lavorava a Cuba per spargere un virus tra i tacchini dell'isola. Nel 1971 riuscì a disseminare un altro virus a Cuba, questa volta per i maiali, dei quali se ne dovettero macellare 500.000 per fermare l'epidemia. Nel 1981 la CIA fece introdurre a Cuba sciami di zanzare che trasmettevano una specie di influenza che colpì 300.000 persone, delle quali 158 morirono (fra loro 101 bambini). Il 7 ottobre 1973 la CIA fece mettere una bomba su un DC8 della *Cubana Airlines* in volo da Barbados all'Avana con 73 persone a bordo, tutte morte. L'attentato fu opera di un *team* guidato da Orlando Bosh, lo stesso agente della CIA che pochi giorni prima aveva partecipato all'omicidio a Washington dell'ex ambasciatore cileno Orlando Letelier[25].

---

25 Gli episodi di terrorismo contro Cuba sopra citati sono riportati, assieme a molti altri, nei seguenti libri mai smentiti: *The CIA. A Forgotten*

Il turismo che porta valuta a Cuba è stato certamente preso in considerazione. Una legge vieta ai cittadini statunitensi di recarsi a Cuba se non con uno speciale permesso del Dipartimento di Stato: un tale Daniel Snow nel 1989 è stato incriminato per essere andato a pescare branzini nei laghi cubani senza chiedere il permesso al Segretario di Stato, rischiando per ciò una condanna sino a 100 anni di carcere ed una multa sino a 500.000 dollari. Quindi sono cominciati gli attentati contro turismo e turisti a Cuba. Nell'estate del 1997 furono eseguiti i seguenti attentati dinamitardi: il 12 luglio negli alberghi Capri e National all'Avana, con quattro feriti; il 4 agosto all'Hotel Coiba dell'Avana; il 23 agosto in un albergo di Varadero; il 4 settembre bombe sono esplose a dieci minuti una dall'altra negli alberghi Triton, Miramar e Copacabana dell'Avana; il 5 settembre una bomba è esplosa nel *La Boteguita del Medio,* il bar preferito di Ernest Hemingway all'Avana. Per l'attentato al Copacabana, dove era rimasto ucciso il turista italiano Fabio Di Celmo di 32 anni, i cubani hanno arrestato Raul Ernesto Cruz Leon, che benché salvadoregno faceva parte della *Cuban-American National Foundation* di Miami, una organizzazione terroristica di esuli cubani creata dalla CIA e che essa sostiene - come si vede anche con del personale - appunto per queste azioni. Poco dopo a Cuba è stato condannato a morte il cittadino statunitense Walter De Van Veer, un agente della CIA arrestato nel 1996 sull'isola con l'accusa di avere introdotto armi da guerra (tipi in dotazione all' *US Army),* di avere preparato attentati, e di avere

---

History di William Blum, op. cit.; *Death in Washington. The Murder of Orlando Letelier* di Donald Freed e Fred Landis, op. cit.; *Inside the Company: CIA Diary* di Pihilip Agee, op. cit. Volta per volta gli stessi episodi sono stati trattati in articoli di giornali statunitensi, come il *Miami Herald* e il *New York Times.* Nel 1971, dopo l'epidemia dei maiali, il pubblicista della CIA William Buckley iniziò una campagna di stampa per denunciare la scarsità di carne a Cuba come l'ennesima prova dell'incapacità di Castro e dei governi comunisti in generale.

fatto propaganda. Secondo il Tribunale dell'Avana, che nel giugno del 1999 ha riepilogato 40 anni di terrorismo statunitense contro l'isola, e ufficialmente chiesto di fronte al mondo un risarcimento di 181 miliardi di dollari, il medesimo ha provocato sino a quel momento la morte di 3.476 cubani e il ferimento di altri 2.099. Non sono soggetti da film?

FILM ANTITEDESCHI.

Ovviamente furono antitedeschi tutti i film di propaganda del periodo bellico relativi al soggetto, e tutti quelli successivamente girati sulla Seconda Guerra Mondiale in Europa. Niente da obiettare su ciò: diciamo che si tratta di un diritto di guerra. Noto soltanto che tale diffamazione dei tedeschi non accenna a placarsi col tempo. Da una filmografia indipendente sarebbe stato lecito attendersi dopo tanti anni dei lavori che smorzassero gli spiriti polemici dei tempi di guerra e considerassero il vecchio avversario con un po' più di obiettività, restituendogli l'indubbia dimensione umana che per forza doveva avere nonostante gli errori. Ma niente del genere si è ancora visto da Hollywood. Ci sono motivi per questo. Innanzitutto non bisogna sottovalutare l'ingenerosità americana: grazie agli sbagli di Hitler gli Stati Uniti hanno ereditato un vantaggio morale sulla Germania (agli occhi dell'opinione pubblica mondiale intendo; non ai miei per esempio), e intendono mantenerlo *per sempre,* perché può essere utile. Quindi sinora tale vantaggio è effettivamente stato utile: ricordare i passati sbagli è servito per mantenere i tedeschi in stato di inferiorità psicologica e quindi, ad esempio, ha facilitato a impedirne il riarmo e l'accesso spiegato a tecnologie nucleari sia pure per uso civile. Con *Perestrojka* quindi si profila una pericolosissima minaccia per gli Stati Uniti: il passaggio di campo della Germania (assieme ad altri paesi europei continentali, probabilmente tutti) dalla sfera di influenza statunitense a quella di influenza russa. Sarebbe una minaccia economica, perché così tali paesi potrebbero

competere molto più efficacemente contro gli Stati Uniti nei mercati mondiali, e per definizione - trattandosi degli Stati Uniti - sarebbe una minaccia totale. Vieppiù in questi ultimi anni occorre dunque sforzarsi di far sentire i tedeschi in colpa, di mantenerli in stato di sudditanza psicologica. Così, dato per scontato l'antigermanesimo dei film dei primi lustri seguiti alla Seconda Guerra, ci limitiamo a considerare alcuni dei film più recenti che hanno evidenziato tale inclinazione, partendo ad esempio dal 1980. Ovviamente il tema dei "forni crematori" è l'arma principe per colpire i tedeschi. Possiamo citare fra gli altri:

- ***The Big Red One*** *(Il grande uno rosso,* 1980) di Samuel Fuller per *Lorimar,* con Lee Marvin. Nelle battute finali della guerra la divisione del sergente Possum (Marvin) giunge in Germania e scopre la realtà dei forni crematori. Non sono il centro della storia, ma ci sono.
- ***Raiders of the Lost Ark (I*** *predatori dell'Arca perduta,* 1981) di Steven Spielberg per *Paramount,* con Harrison Ford. Sia Indiana Jones (Ford) che feroci nazisti in divisa da SS cercano l'Arca dell'Alleanza; se ne impossesserà Jones. Si è detto in precedenza della valenza subliminale del finale: l'Arca, dopo avere incenerito i tedeschi, finisce in un magazzino del governo americano; vale a dire: Dio sta con gli americani, popolo eletto.
- ***Sophie's Choise*** *(La scelta di Sophie,* 1982) di Alan J. Pakula per *Universal,* con Meryl Streep. Ambientato nel 1947. A New York assieme a Nathan vive Sophie, una polacca reduce da un campo di sterminio, dove aveva dovuto decidere quale dei due figli salvare; quindi aveva anche dovuto fare l'amante del capo del campo Hoss. Nathan è un intellettuale ebreo, sconvolto dal ricordo dell'Olocausto. Sophie finirà per uccidersi.
- ***Schindler's List*** *(Schindler's List, la lista di Schindler,* 1993) di Steven Spielberg per *Amblin Entertainment*

Universal Pictures, con Ben Kingsley. Già citato.
- ***Saving Private Ryan*** *(Salvate il soldato Ryan,* 1998) di Steven Spielberg, con Tom Hanks. Già citato. Esemplare l'episodio del soldato tedesco perfido.

Non c'è molto da aggiungere, se non notare l'insistente presenza di Steven Spielberg in film ad altissimo tasso di propaganda politica.

ALTRI FILM ANTI.

Per il Giappone varrebbero considerazioni del tutto analoghe. C'è la differenza che il pubblico giapponese non ama i film stranieri. In particolare, nonostante tutti gli sforzi e le coercizioni iniziati appena finita la guerra, non vuole quelli americani; è inutile proporli nelle sale: non c'è affluenza, e per la televisione non c'è l'*audience.* D'altra parte gli altri mercati non apprezzano film di soggetti giapponesi. Così Hollywood, al di fuori di quelli sulla guerra nel Pacifico, ha prodotto pochi film sull'argomento. Capitando l'occasione però non si manca di evidenziare i vecchi *clichè* del tempo di guerra: giapponesi fanatici e ostinati, alieni all'individualismo e quindi tendenti all'irregimentazione, con pochi sentimenti; un avversario che eventualmente si può piegare solo con metodi eccezionali insomma.

I film antirussi e anticinesi - alcuni di loro - si sono visti nella serie dei film anticomunisti.

Per il resto c'è da dire che in tutti i film americani, capitando il soggetto o l'occasione, gli stranieri sono sempre trattati secondo stereotipi. Sono cioè sempre sottovalutati, quando non apertamente diffamati come nei casi visti. Ciò capita anche con gli europei, anche con gli affini inglesi. Raramente in un film di Hollywood uno straniero strappa i riflettori ad un americano: l'eroe del film è sempre un personaggio o un'entità americana. Ciò ha primariamente un significato culturale spontaneo: si è introdotta l'insofferenza degli americani per tutti i diversi da

loro (sono il popolo eletto). Però l'atteggiamento è poi stato codificato dall'USIA, perché utile: Hollywood deve convogliare nel pubblico mondiale l'impressione che gli USA siano i leader del mondo e che siano gli americani i più atti a risolvere ogni problema. Prima del 1947 infatti Hollywood produceva qualche film con protagonisti positivi degli stranieri; dopo che mi risulti non lo fece più.

CONSIDERAZIONI FINALI

A questo punto io considerei dimostrata al di la di ogni dubbio la tesi iniziale di questo libro: Hollywood esprime una filmografia di Stato. Si è visto il quadro politico che ha reso ineluttabile questa situazione (la dittatura dell'imprenditoriato negli Stati Uniti; le necessità della Guerra Fredda; le necessità attuali) e la meccanica con la quale è avvenuta: le inchieste dell'HUAC a Hollywood alla "caccia dei comunisti". Si è anche visto che nessun film americano realizzato dopo il 1947 dice una qualche minima verità sulla società americana, sulla sua storia, sui suoi rapporti col mondo, sul mondo; si è visto che tutti indistintamente questi film operano una qualche mistificazione, che non può essere dovuta all'ottusità o ignoranza di produttori o registi. Tali mistificazioni sono dovute infatti al Ministero della Propaganda statunitense, che si chiama USIA, *United States Information Agency,* una struttura con circa 30.000 dipendenti fissi. Si sono anche visti volta per volta i concreti motivi politici che hanno portato alle mistificazioni. Infine si è evidenziato l'uso intenzionale di tecniche subliminali per convogliare falsi messaggi politici e culturali al pubblico.

Gli italiani, e vari altri, potranno osservare di non aver neppure mai visto film non americani che mostrassero le crude verità da me esposte, ad esempio sul Vietnam, sulla Corea, sull'America Latina, e così via. Qualcosa hanno visto, e potrei citare *Etat de siege* di Costa-Gavras, ma ammetto essersi trattato di poca cosa rispetto agli argomenti. La spiegazione è semplice: tali film sono sì prodotti in vari paesi (ad esempio in quelli che hanno sperimentato le sopraffazioni statunitensi,

essendone usciti vivi e indipendenti, come il Vietnam), ma non vengono importati in Italia. Gli statunitensi hanno un grande peso nell'industria cinematografica Occidentale, e non lo permettono.

Dimostrato ciò, si possono fare delle considerazioni. La prima riguarda un doveroso omaggio all'abilità americana. Come tutti i grandi commercianti gli americani sono esperti in *triangolazioni.* Una triangolazione è uno schema truffaldino, dove niente è ciò che sembra, e che dopo vari scambi e giravolte porta vantaggi solo all'ideatore, lasciando tutti gli altri impoveriti, danneggiati, e ignari. La politica estera americana offre alcuni esempi di triangolazioni davvero notevoli. La Guerra Fredda, per esempio: la scusa di una URSS aggressiva serviva per neo-colonizzare il Terzo Mondo e per bloccare gli europei sui mercati internazionali; gli unici a trarne vantaggio erano gli Stati Uniti mentre tutti gli altri - a cominciare proprio dagli europei così intelligenti - ne erano danneggiati. Nel suo ambito c'era il dispiegamento di basi e forze americane all'estero, e la creazione di "Alleanze" militari; anche questa è una triangolazione, dato che agli Stati Uniti non costa praticamente nulla: è sempre qualcun altro che paga per la presenza militare americana che lo "difende": il Giappone paga per le basi nel suo territorio, e così fanno la Corea del Sud e Taiwan. Non parliamo degli "alleati" latinoamericani: anche loro pagano per l'assistenza militare e la "protezione". Anche la Germania paga, anche l'Italia, e così è per tutto il resto della NATO, che spende soldi in tipi di armamento che servono solo alla politica estera statunitense. Il traffico internazionale di droga è un'altro esempio eccellente. È gestito alla fonte dal governo statunitense, che controlla il Triangolo d'Oro dell'oppio e l'America Latina della cocaina. Già questo offre enormi guadagni, ma non sarebbe una triangolazione se non offrisse altri vantaggi. Uno è, come accennato dietro, di poter far partecipare al traffico vertici e quadri importanti di paesi del

Terzo Mondo, garantendosene la collaborazione alla neo-colonizzazione. Ma ce ne è un'altro finemente ironico (come visto in precedenza gli americani amano molto prendersi gioco delle loro vittime, fra le quali figurano anche gli "intellettuali" europei): offre agli Stati Uniti la possibilità di effettuare ulteriori ingerenze in certi paesi del Terzo Mondo con la scusa di dover... combattere tale traffico! L'esempio macroscopico sono i paesi latinoamericani come il Perù e la Colombia (Panama fu addirittura invasa con quella scusa), mentre DEA ed FBI intrecciano pericolosi rapporti con le polizie europee. Anche il Fondo Monetario Internazionale (FMI)[1] opera con una triangolazione ideata dagli americani. Concede enormi prestiti a neo-colonie statunitensi, le indebita, e poi agisce perché le medesime somme non siano usate per lo sviluppo economico ma vadano in conti correnti in banche statunitensi, ostensibilmente stornati da Presidenti e ministri corrotti ma in realtà tornati nelle disponibilità angloamericane. Classici sono i casi delle Filippine di Marcos, dello Zaire di Mobutu, dell'Indonesia di Suharto, della Corea del Sud, di Taiwan[2].

Hollywood appunto non è che un'altra delle grandi triangolazioni americane. Pensateci: alla fine della Seconda Guerra Mondiale occorreva eliminare una filmografia indipendente e sostituirla con una di Stato. Ciò serviva sia a scopo di prevenzione del dissenso politico interno che di camuffamento e propaganda all'estero. Contemporaneamente occorreva salvare l'immagine di paese "democratico" curata dall' *establishment* e dai suoi esponenti politici sin dalla

---

1 Le basi dell'FMI furono gettate dagli Stati Uniti nel 1948, nell'ambito della strategia della Guerra Fredda. Ora vi sono rappresentati 155 paesi ma per cambiarne le politiche occorre almeno l'85% delle quote, mentre gli Stati Uniti sin dal principio se ne riservarono il 19% e la Gran Bretagna il 6.6%; il resto è frazionato in 153 briciole. Il presidente dell'FMI è il francese Michel Camdessus, uomo di facciata, mentre la gestione è del direttore generale, che è sempre un americano (ora è tale Stanley Fischer).

2 Vedi l'articolo dell'Autore sulla rivista *Lo Stato* del 1/7/1998; pag.37.

fondazione del paese. Occorreva anche - non dimentichiamo che gli americani sono essenzialmente dei mercanti - spendere il meno possibile in quest'opera di propaganda interna ed estera; possibilmente anzi bisognava guadagnarci. Ebbene il tutto fu ottenuto nel 1947 "convincendo" i produttori di Hollywood a confezionare pellicole che oltre ad essere attraenti per il pubblico fossero anche conformi alle direttive dell'USIA. L'opera di convinzione fu eseguita tramite una azione antidemocratica, anzi chiaramente repressiva, nello stile di un regime puramente totalitario, ma l'USIA stessa ben presto si incaricò di farla dimenticare al mondo: si era trattato solo di caccia ai comunisti, di un eccesso di zelo in difesa della democrazia interna da parte di un paese che si acccingeva a difendere la medesima in tutto il mondo. Inoltre tale eccesso di zelo era stato momentaneo, una follia passeggera: le inchieste dell'HUAC in effetti ad un certo momento finirono. Il mondo vide solo ciò che l'USIA voleva che vedesse: che le inchieste erano finite e che non se ne parlava più. Il mondo così mancò di realizzare, e memorizzare, che gli effetti delle inchieste erano stati *permanenti,* che erano destinati a durare *per sempre.*

Formidabile, e davvero da apprezzare, il lato economico dell'operazione. Qualunque altro paese totalitario avrebbe mantenuto allo scopo una struttura cinematografica di Stato, con tanti dipendenti da stipendiare e con prodotti da distribuire nel mondo gratis, o quasi; così faceva ad esempio l'URSS dell'onesto dittatore Stalin. Non così l'originale dittatura dell'imprenditoriato americana. Qui Hollywood rimane formalmente indipendente, soggetta alle regole del mercato, e obbligata a guadagnare sulla propaganda che fa. Così, la propaganda filmica interna è pagata dai soggetti cui è principalmente diretta, cioè dai più danneggiati dalla medesima, quegli strati meno abbienti della popolazione americana che costituiscono la maggioranza degli spettatori, da qualche anno più che altro tramite la televisione; quella estera è

pagata dai paesi che importano i film di Hollywood, che li considerano alla stregua di film qualunque. E non si tratta solo di coprire i costi: ci sono grandi profitti nel *business* in oggetto come si sa, che vanno all'*establishment,* sotto la forma dei proprietari od azionisti delle case di produzione, e al governo tramite la tassazione. Vale forse la pena di ricordare che dopo le materie prime e gli armamenti la voce più rilevante dell'export statunitense è costituita dai " prodotti culturali", fra i quali i film di Hollywood fanno la parte del leone. Anche gli altri prodotti del settore naturalmente, come libri, dischi, ecc, seguono la stessa logica: tutti devono seguire le direttive dell'USIA.

Non contesto agli Stati Uniti di avere una filmografia di Stato: è un diritto di tutti i regimi totalitari. Contesto loro di contrabbandarla per una filmografia libera, frutto di pura iniziativa privata e di talenti personali, e soggetta unicamente alle leggi del mercato del settore. E mi rammarico che il mondo - specialmente quello Occidentale - si faccia ingannare così platealmente. La propaganda di Hollywood serve unicamente agli interessi degli Stati Uniti e danneggia quelli di tutti gli altri, eppure sono proprio questi ultimi a pagarla, e con entusiasmo.

Consideriamo l'Italia, ad esempio, e lo spettacolo che offre. A cominciare dai suoi critici cinematografici. Hanno sempre trattato i film di Hollywood come normali prodotti del settore, dissertandone elegantemente e con vastissima cultura i valori filmici ed i meriti o demeriti artistici. Mai però che io sappia qualcuno di loro ha accennato alla premeditazione della loro valenza propagandistica. E allora delle due l'una: o non l'hanno capita o l'hanno capita. Se non l'hanno capita, che critici sono? Dobbiamo dunque solo sorridere dei loro articoli di giornale, delle loro presentazioni televisive, delle manifestazioni cui presiedono, come ad esempio la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Se invece l'hanno capita, perché non ne

hanno mai parlato? Perché non hanno mai messo in guardia il loro pubblico, i loro compatrioti? Forse perché sono dei critici di Stato? Ma, di *quale* Stato?

Quindi c'è il governo italiano. Ricordiamo che in base agli accordi del Waldorf gli Stati Uniti bloccano l'importazione di film stranieri. Certo non fanno così in modo ufficiale; non sarebbe ammissibile per una democrazia che per di più si dice paladina del libero commercio internazionale. All'atto pratico: vengono importati pochissimi film stranieri, e quei pochi non sono doppiati in inglese, ma solo sottotitolati. Il risultato è che non sono remunerativi per il normale circuito e vengono dirottati - come si fa con il teatro *No* giapponese - nel minuscolo circuito del cinema d'*essay,* dove nessuno li vede. Che io sappia, l'unico film italiano ad essere stato doppiato negli Stati Uniti, e ad essere entrato nella normale distribuzione sino ad arrivare nel circuito televisivo, è *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone e con Clint Eastwood, presentato col titolo *A Fistful of Dollars.* Gli americani lo credono il film di Hollywood di un regista immigrato da poco. La scusa per tale atteggiamento è che il pubblico americano non apprezza i film stranieri. Gli italiani invece hanno l'impressione che la loro filmografia sia nota e apprezzata negli USA, e anche abbastanza distribuita. Ciò perché ogni tanto arriva la notizia che un certo film italiano ha avuto successo a New York; che un certo attore italiano ha partecipato a una qualche cerimonia a New York; che una mostra interamente dedicata ad un regista italiano è stata organizzata a New York. A *New York,* ecco il trucco. Tutti questi avvenimenti avvengono in quella città e la gente pensa che siano rappresentativi di ciò che accade nel paese, e invece rimangono confinati là, senza propagarsi né avere eco alcuna nel resto degli *States.* Inoltre nella stessa New York ad interessarsi di cinema italiano sono solo una cerchia di intellettuali dalla mentalità cosmopolita e la comunità italoamericana della città.

Detto ciò, perché il governo italiano non ha mai invocato il principio della reciprocità con questo paese campione del libero scambio? Eppure la cosa incide negativamente per molti miliardi nell'interscambio commerciale con gli USA. La verità è che si tratta di una imposizione americana, seguita alla sconfitta italiana nella Seconda Guerra Mondiale: i film sono prodotti di propaganda, che servono per consolidare la dipendenza, e l'Italia li *deve* comprare. Parallelamente l'Italia non deve acquistare pellicole da certe altre filmografie. È uno dei prezzi della sudditanza. Vada per l'imposizione: *Vae victis.* Ma perché poi non dirlo al popolo, almeno perché non farglielo capire magari tramite qualche critico di Stato? Sarebbe stata possibile una qualche autodifesa. Al contrario l'effetto propagandistico di Hollywood è sempre stato esaltato dal governo italiano, il quale ne ha anche diffuso i prodotti tramite la televisione pubblica. E a che ritmo. Ci si chiede quindi se con tale governo si abbia a che fare con un governo intellettualmente inadeguato, o con un governo coscientemente collaborazionista.

Le televisioni private italiane, specie quelle a diffusione nazionale, sembrano delle filiali dell'USIA. Per prima cosa trasmettono praticamente solo film americani, laddove c'è un intero mondo là fuori che produce film. Quindi nella massa ogni tanto inseriscono titoli che dal punto di vista propagandistico sono delle vere bombe. Si distinguono in ciò Telemontecarlo e Rete 4. Queste reti volentieri trasmettono ancora i film di propaganda bellica americani girati nel 1942-1945. Ad esempio nel 1998 Telemontecarlo ha trasmesso *La storia del dottor Wassell* del 1944 (7/2 ore 20.30), *Le tigri della Birmania* del 1945 (20/3 ore 10.00 e poi 29/9 ore 10.00), *Missione Segreta* del 1944 (4/4 ore 23.00 e poi 6/9 ore 23.55), *Sono un disertore* del 1942 (21/4 ore 14.00 e poi 28/9 ore 14.05), *La signora Miniver* del 1942 (5/7 ore 13.45) e *Wilson* del 1944 (11/6 ore 13.45); mentre Rete 4 ha trasmesso *Un'ora*

prima dell'alba del 1944 (6/12 ore 16.00), *Le chiavi del Paradiso* del 1944 (8/12 ore 15.00) e *Destinazione Tokio* del 1943 (31/12 ore 15.00).

Quindi non mancano i lavori anche più scopertamente propagandistici girati in seguito da Hollywood; a parte certi film di Sylvester Stallone, Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger, Harrison Ford, Tom Hanks, Charlie Sheen e così via, che sono un *leit motiv* di queste reti, basti dire che in uno stesso giorno e alla stessa ora - il 7/11/1998 nel *prime time* delle 20.30 - sono stati trasmessi *Berretti Verdi* e *Navy Seals,* il primo da Rete 4 e il secondo da Telemontecarlo. *Berretti Verdi* è addirittura un classico della propaganda statunitense, riconosciuto anche dai critici italiani. Per i più giovani ricordo che *Berretti verdi* alla sua uscita nel 1968 fu contestato in tutto il mondo, compresa l'Italia, dove le sale ne interruppero la programmazione per gli incidenti cui dava luogo. E ora Rete 4 lo ripropone come se nulla fosse. Per i programmatori della rete ribadisco che si tratta di un film girato e interpretato da John Wayne, un informatore dell'FBI, film che esalta una guerra di aggressione neocoloniale americana che provocò sei milioni di morti, massimamente civili spappolati da bombardamenti a tappeto e bruciati vivi col Napalm: averlo trasmesso senza una adeguata presentazione ha costituito un oltraggio di queste vittime. Essendo giunti a tali livelli, ci si chiede se queste reti private nazionali italiane comprino davvero film del genere o piuttosto non siano pagate dall'USIA per trasmetterli, il pagamento avvenendo magari sotto la forma di prelazione per ambiti *serials.* Per quanto riguarda in particolare Rete Quattro non si può dimenticare come questa emittente sia stata la prima a dare annuncio dell'attacco statunitense all'Iraq nel 1991, il tutto corredato di immagini: tempestività fuori del comune o qualcosaltro? Più strano invece il fatto che anche le reti statali italiane programmino film del genere, benché più raramente: per esempio nel 1998 RAI 3 ha

trasmesso *Missione di morte* del 1945 (7/5 ore 8.30) e *Ombre sul mare* del 1943 (16/9 ore 8.30) mentre RAI 2 ha replicato *Ombre sul mare* (20/3 ore 0.35).

Ci sono infine i media dell'informazione, sia pubblici che privati. Fanno squillare le trombe ad ogni nuovo film di Hollywood, come ad una lieta novella, e dedicano attenzioni esagerate ai Divi di Stato. Vada per le riviste di costume o per i periodici femminili. Ma è un'insulto al buon senso, all'intelligenza, che dei telegiornali delle ore di punta, che in mezzora si devono occupare delle notizie dal Paese e dal mondo, sacrifichino interi minuti per informare dell'ultima vicenda coniugale di Woody Alien, dell'ultima preghiera buddista di Richard Gere, dell'ultimo brutto gesto di Madonna Ciccone. Pensano di divertire il pubblico con un po' di varietà e invece fanno propaganda gratis ai massimi agenti di propaganda del mondo, i Divi di Stato americani. Fanno più che divertire. Fanno ridere.

Quale atteggiamento dovrebbe invece tenere il mondo nei riguardi dei prodotti filmici americani? Occorre distinguere tra i film prodotti dopo il 1947, in particolare quelli prodotti dopo il 1953, ed i film di realizzazione anteriore. Per i primi sarebbe assolutamente giustificato che ogni Paese ne proibisse l'importazione: si tratta di film di propaganda politica realizzati da un governo totalitario, anche se tutto il procedimento avviene con una metodologia non ortodossa, un governo totalitario che persegue nel mondo interessi suoi che sono sempre contrari a quelli di tutti indistintamente gli altri. È esattamente come se il regista di tutti questi film fosse il Segretario di Stato americano del momento: perchè un paese dovrebbe importare - e *pagare* - dei film diretti da Madeleine Albright? Inoltre, visto il sistematico impiego di tecniche subliminali, è una propaganda che sconfina nella manipolazione psicologica di massa, nel *plagio di massa:* perché un paese dovrebbe permettere che la propria

popolazione sia manipolata psicologicamente da un governo estero? Sarebbe giusto, ma forse il pubblico troverebbe difficile capirne le motivazioni e comincerebbe a pensare che gli verrebbero nascoste chissà quali meraviglie d'America. In ogni caso, a prescindere da qualunque considerazione, doverose dovrebbero essere le seguenti misure, che sono minime, di legittima difesa. Occorre innanzitutto sensibilizzare le proprie opinioni pubbliche sul problema, dimostrare loro la reale natura della filmografia americana. Quindi occorre diffondere la comprensione della tecnica del messaggio subliminale, anche nella scuola, in modo che la popolazione - specie i giovani - non sia impreparata di fronte a queste aggressioni psicologiche. Infine i film di più evidente propaganda e mistificazione sono in ogni modo da vietare: non si possono lasciare circolare film come ***The Green Berets, Bananas, Apocalypse Now, Red Dawn, Invasion USA, The Day After, Trae Lies, Wanted: Dead or Alive, Navy Seals, Forrest Gump, Saving Private Ryan, Seven Years in Tibet, Kundun, Red Corner, The*** *Siege* e molti altri che si sono visti. Oltretutto negli ultimi anni Hollywood ha di molto accentuato la valenza propagandistica e subliminale dei suoi prodotti, come si vede da alcuni dei titoli appena citati, recentissimi, ed occorre dare una risposta a tale assalto. Altri film meno pericolosi possono essere importati, ma solo sotto pari condizioni commerciali con gli Stati Uniti: non vanno doppiati e non vanno diffusi dalle reti televisive, né pubbliche né private, come in effetti fanno gli americani con i film stranieri. Inoltre, dato che mantengono sempre la caratteristica di filmografia di Stato, va costantemente fatta comparire in sovraimpressione la scritta " Opera di propaganda", o analoga, da riportare anche su manifesti e locandine.

Per i film americani prodotti prima del 1947 non c'è motivo di stabilire preclusioni: sono stati realizzati da un *establishment* che ha sempre tenuto d'occhio il *National Interest,* per via del

tipico meccanismo americano dell'*Unione per l'interesse,* e quindi contengono elementi di malizia e di slealtà verso il pubblico specie internazionale, o presentano omissioni gravi, ma manca l'elemento della concreta ed operativa direzione del governo statunitense. Semplicemente con questi film si dovrà rispettare la regola della reciprocità commerciale: non vanno doppiati. C'è naturalmente l'eccezione dei film prodotti durante la Seconda Guerra Mondiale, che erano film di pura propaganda bellica, prodotti appunto con la supervisione governativa: non c'è motivo che i loro contenuti falsi debbano colpire ancora il pubblico internazionale, e vanno quindi proibiti. Si obietterà che, a prescindere dal contenuto ideologico, fra questi vi è un film davvero bello: *Casablanca.* Ma non è una gran perdita se ci pensiamo bene; il mondo è pieno di bei film, prodotti da filmografie oneste.

BIBLIOGRAFIA

- *A Century of Dishonor* di Helen Hunt Jackson. Ross & Haines Inc.; Minneapolis, Minnesota, 1964.
- *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980* di Robert B. Ray. Princeton University Press, Princeton, 1985.
- *Actor: The Life and Times of Paul Muni* di J. Lawrence. G.P.Putnam's Sons, New York, 1974.
- *Against the Crime of Silence. Proceedings of the Russell International War Crimes Tribunal* a cura di John Duffet. O'Hare Books, New York and London, 1968.
- *Agent Orange and Vietnam. An Annotated Biography* di Caroline D. Harnly. The Scarecrow Press Inc., Metuchen-New Jersey, 1988.
- *A History of Strategic Bombing* di Lee Kenneth. Charles Scribner's Sons, New York, 1982.
- *A History of the Cinema: From Its Origins to 1970* di E. Rhode. Hill & Wang, New York, 1976.
- *Aliens and Dissenters* di W. Preston. Harvard University Press, Cambridge, 1963.
- *All My Yesterdays: An Autobiography* di Edward G. Robinson. Hawthorn Books, New York, 1973.
- *America at the Movies* di Margaret Thorp. Yale University Press, New Haven, 1939.
- *America in the Movies* di M. Wood. Basic Books, New York, 1975.
- *America in the World, Twentieth Century History in Documents* di Oscar T. Barck. Meridian Books, Cleveland, 1961.
- *American Films and Society Since 1945* di Leonard Quart e Albert Austen. Baringstoke MacMillan, London, 1984.

- *American Foreign Policy in the Making, 1932-1940: A Study in Responsibilities* di Charles Austin Beard. Yale University Press, 1946.
- *American Foreign Policy in the Nuclear Age* di Cecil V. Crabb jr. Harper and Row Publishers, 1965. La prima edizione è del 1960.
- *American Neo-Colonialism* di William J. Pomeroy. International Publishers, New York, 1970.
- *American Opinion and the Russian Alliance, 1939-1945* di Ralph B. Levering. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1976.
- *A Journal of the Plague Years* di S. Kamfer. Atheneum, New York, 1973.
- *An American Company. The Tragedy of United Fruits* di Thomas McCann; Crown Publishers Inc., New York, 1976.
- *Anatomy of the State Department* di Smith Simpson. Beacon Press, Boston, 1967.
- *An Economic Interpretation of the Constitution of the United States* di Charles A. Beard. The Macmillan Company, New York, 1959. La prima edizione è del 1913.
- *Anno 501, la Conquista continua* di Noam Chomsky. Gamberetti Editrice, Roma, 1995.
- *An Unfinished Woman* di Lillian Hellman. Little, Brown and Co., New York, 1969.
- *A Practical Manual of Screen Playwriting* di L. Herman. World Publishing Company, New York, 1963.
- *Arena: The History of the Federai Theatre* di H. Flanagan. Blom, New York, 1965.
- *A Survey of Chemical and Biological Warfare* di John Cookson e Judith Nottingham. Monthley Review Press, New York, 1969.
- A *Tree is a Tree* di King Vidor. Harcourt, Brace & Co., New York, 1952.
- *Banned Films: Movies, Censors, and the First Amendment* di

E. De Grazia e R.K. Newman. R.R. Bowker, New York, 1982.
- *Behind the Screen* di K. MacGowan. Delacorte Press, New York, 1965.
- *Body and Soul: The Story of John Garfield* di L. Swindell. William Morrow & Co., New York, 1975.
- *Bombing and Strategy. The Fallacy of Total War* di Sir Gerald Dickens. Sampson, Low, Marston & Co. Ltd, London, 1946.
- *Brecht: A Biography* di K. Volker. The Seabury Press, New York, 1978.
- *Bury My Heart at Wounded Knee* di Dee Brown. Holt, Reinhart & Winston Inc., 1971.
- *CBV. Chemical and Biological Warfare* a cura di Steven Rose. Beacon Press, Boston, 1968.
- *Cecil B. De Mille* di C. Hingham. Charles Scribner's Sons, New York, 1973.
- *Censorship of the Movies: the Social and Politicai Control of a Mass Medium* di R.S. Randall. University of Wisconsin Press, Madison, 1968.
- *Circumcision: An American Health Fallacy* di Edward Wallerstein. Springer Publishing Company, New York, 1980.
- *Cold War America: from Hiroshima to Watergate* di L.S. Wittner. Praeger Publishers, New York, 1974.
- *Communism, Conformity and Civil Liberties* di S. Stouffer. Doubleday, Garden City, New York, 1955.
- *Conflict and Crisis. The Presidency of Harry Truman, 1945-1948* di Robert J. Donovan. W.W. Norton & Co., New York, 1977.
- *Cops and Rebels. A Study in Provocation* di Paul Chevigny. Random House, New York, 1972.
- *Cry of the People. United States Involvement in the Rise of Fascism, Torture, and Murder and the Persecution of the Catholic Church in Latin America* di Penny Lernoux. Doubleday & Company Inc., Garden City-New York, 1980.

- *Customs and Fashions in Old New England* di Alice Morse Earle. Charles Scribner's Sons, New York, 1983.
- *Dashiell Hammet: Nine Casebook* di W.F. Nolan. McNally & Loftin, Santa Barbara - California, 1969.
- *Day One: Before Hiroshima and After* di Peter Wyden. Simon and Schuster, New York, 1984.
- *Death in Washington. The Murder of Orlando Letelier* di Donald Freed e Fred Landis. Lawrence Hill & Company, Westport-Connecticut, 1980.
- *Democracy and Dictatorship in Latin America* a cura di Thomas Draper. H.W. Wilson, New York, 1981.
- *Democracy in America* di Alexis De Tocqueville. Washington Square Press Inc., New York, 1968. Prima edizione in francese del 1835.
- *Dietro il sogno americano. Il ruolo dell'ebraismo nella cinematografia statunitense* di Gianantonio Valli. Società Editrice Barbarossa, Milano, 1991.
- *Dirty Work 2. The CIA in Africa* a cura di Ellen Ray, William Schaap, Karl Van Meter e Louis Wolf. Lyle Stuart Inc., Seacaucus-New Jersey, 1979.
- *Domestic Intelligence. Monitoring Dissent in America* di Richard E. Morgan. University of Texas Press, Austin and London, 1980.
- *Drama and Committment: Politics in the American Theatre of the Thirties* di G. Rabkin. Indiana University Press, Bloomington - Indiana, 1964.
- *Drama Was a Weapon* di M.Y. Himelstein. Rutgers University Press, New Brunswick, 1963.
- *D.W. Griffith: His Life and Work* di R.M. Henderson. Oxford University Press, New York, 1972.
- *Economic Control of the Motion Picture Industry* di Mae D. Huettig. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1944.
- *Final Cut* di D. Stern. The Viking Press, New York, 1975.

- *Flesh and Blood. A History of the Cannibal Complex* di Reay Tannahill. Stein and Day Publishers, New York, 1975.
- *Franklin D. Roosevelt and the New Deal, 1932-1940* di W. Leuchtenberg. Harper Torchbooks, New York, 1963.
- *Freedom of the Movies: A Report on Self-Regulation From the Commission on Freedom of the Press* di Ruth A. Inglis. University of Chicago Press, Chicago, 1947.
- *From Gunboat to Diplomacy* a cura di Richard Newfarmer. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1984.
- *Gaitan of Colombia. A Politicai Biography* di Richard E. Sharpless. University of Pittsburg Press, 1978.
- *Gene Kelly* di C. Hirschlorn. Henry Regnery Co., Chicago, 1974.
- *George Washington* di James Thomas Flexner. Little, Brown and Company; Boston and Toronto, 1969.
- *Gli altri lager. I prigionieri tedeschi nei campi alleati in Europa dopo la seconda guerra mondiale* di James Bacque. Mursia Editore, Milano, 1992.
- *Grand Inquest* di T. Taylor. Ballantine Books, New York, 1961.
- *Hanging On in Paradise* di Fred L. Guiles. McGraw-Hill Books Co., New York, 1975.
- *Hello Hollywood* di A. Rivkin e Laura Kerr. Doubleday & Company, Barden City - New York, 1962.
- *Hollywood at Sunset* di C. Hingham. Saturday Review Press, New York, 1972.
- *Hollywood in the Forties* di C. Hingham e J. Greenberg. A.S. Barnes & Company, New York, 1968.
- *Hollywood in the Twenties* di D. Robinson. A.S. Barnes & Company, New York, 1968.
- *Hollywood, The Dream Factory* di Hortense Powdermaker. Little, Brown & Co., Boston, 1950.
- *Hollywood: The Haunted House* di P. Mayersberg. Stein &

Day, New York, 1968.
- *Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers* di Leo C. Rosten. Harcourt, Brace & Co., New York, 1941.
- *Hollywood Now* di W. Fadiman. Liveright, New York, 1972.
- *Hollywood on Trial* di G. Kahn. Boni and Gaer, New York, 1948.
- *Hollywood in the Thirties* di J. Baxter. Paperback Library, New York, 1970.
- *Hollywood's Movie Commandments* di Olga Martin. W.H. Wilson Company, New York, 1937.
- *Hollywood-Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda* di Giuliana Muscio. Cleup, Padova, 1977.
- *Il male americano* di G.Locchi e A. De Benoist. Roma, 1978.
- *I Lost It at the Movies* di Pauline Kael. Little, Brown & Co., Boston, 1954.
- *Il film nella battaglia delle idee* di John Howard Lawson. Feltrinelli, Milano, 1955.
- *In Banks We Trust* di Penny Lernoux. Anchor Press, Doubleday, Garden City-New York, 1984.
- *Inquisition in Eden* di Alvah Bessie. MacMillan, New York, 1965.
- *Inquisizione a Hollywood* di L. Ceplair e S. Englund. Editori Riuniti, Roma, 1981.
- *Inside the Company. CIA Diary* di Philip Agee. Stonehill Publishing Company, New York, 1975. Libro importantissimo.
- *In the Midst of War. An American's Mission to Southeast Asia* di Edward Geary Lansdale. Harper & Row Publishers, New York, 1972.
- *It's a Hell of a Life but Not a Bad Living* di Edward Dmytryk. Time Books, New York, 1978.
- *Jerry Falwell. Aflame far God* di Gerald Strober e Ruth Tomczak. Thomas Nelson Publishers, Nashville and New York, 1979.

- *John Huston: King Rebel* di W.F. Nolan. Sherbourne Press Inc., Los Angeles - California, 1965.
- *Kazan on Kazan* di M. Ciment. The Viking Press, New York, 1974.
- *King Cohn* di R. Thomas. G.P. Putnam's Sons, New York, 1967.
- *Kiss Hollywood Good-by* di Anita Loos. The Viking Press, New York, 1974.
- *La lunga notte dell'informazione. La guerra del Golfo e i mass media tra bugie e "spezzoni di verità"* di Fabio Andriola, Roma, 1992.
- *L'America e il nemico* di Adele Rosazza. Metis editrice, Chieti, 1994.
- *La quinta libertà: ideologia e potere. La politica statunitense in America Centrale* di Noam Chomsky. Edizioni Il Cerchio, Rimini, 1989.
- *Le cinema americain 1895-1980: de Griffith a Cimino* di Jean Loup Bourget. PUF, Paris, 1983.
- *Lettere dalla guerra fredda* di Dalton Trumbo. Bompiani, Milano, 1977.
- *Liberals and Communism* di F.A. Warner. Indiana University Press, Bloomington - Indiana, 1966.
- *Lillian Hellman, Playwright* di R. Moody. Pegasus, New York, 1972.
- *L'immaginario al potere. Religione, media e politica nell'America reaganiana* di R. Giammanco, Roma, 1990.
- *Lista nera a Hollywood. La caccia alle streghe negli anni '50* di Giuliana Muscio. Feltrinelli, Milano, 1979.
- *Massachusetts* di Richard D. Brown. W.W. Norton & Company Inc., New York, 1978.
- *Mayer and Thalberg: The Make-Believe Saints* di S. Marks. Random House, New York, 1975.
- *Men Against McCarthy* di R.M. Fried. Columbia University Press, New York, 1976.

- *Militarism U.S.A.* del col. James A. Donovan. Charles Scribner's Sons, New York, 1970.
- *Mission to Moscow* di Joseph E. Davies. Pocket Books Inc., New York, 1941.
- *Motion Picture Empire* di Gertrude Jobes. Anchor Books, Hamden - Connecticut, 1966.
- *Movie Censorship and the American Culture* di F.G. Convares. Smithsonian Institution, Washington D.C., 1996.
- *Movie-Made America* di Robert Sklar; Random House, New York, 1975.
- *Movies: A Psychological Study* di M. Wolfenstein e N. Leites. Atheneum, New York, 1950.
- *Movies, Censorship and the Law* di Ira Carmen. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1966.
- *Multinazionali e comunicazioni di massa* di A. Mattelart. Editori Riuniti, Roma, 1977.
- *My Autobiography* di Charles Chaplin. Simon & Schuster, New York, 1964.
- *My First Hundred Years in Hollywood* di Jack Warner. Random House, New York, 1964.
- *My Threee Years in Moscow* di Walter Bedell-Smith. Lippincot, Philadelphia, 1949.
- *National Characteristics* di Dean Peabody. Cambridge University Press, London, 1985.
- *Native American Historical Demography* di Henry F. Dobyns. Indiana University Press, Bloomington and London, 1976.
- *New Courts of Industry: Self-Regulation Under the Motion Picture Code* di L. Nizer. The Longacre Press, New York, 1935.
- *New England Frontier: Puritans and Indians: 1620.1675* di Alden T. Vaughn. Little, Brown and Company, 1965.
- *New Masses: An Anthology of the Rebel Thirties* a cura di J. North. International Publishers, New York, 1969.
- *One Dimensionai Man: Studies in the Ideology of Advanced*

Industrial Society di Herbert Marcuse. Beacon Press, Boston, 1964.
- *Only Victims: A Study of the Show Business Blacklisting* di R. Vaughn. G.P. Putnam's Sons, New York, 1972.
- *Oliver Cromwell and the Role of Puritans in England* di Sir Charles Firth. Oxford University Press, London, 1961. Prima edizione del 1900.
- *Orthodoxy in Massachusetts, 1630-1650* di Perry Miller. Beacon Press, Boston, 1959.
- *Pare Lorentz and the Documentary Film* di R.L. Snyder. University of Oklahoma Press, Norman - Oklahoma, 1968.
- *People of Plenty. Economic Abundance and the American Character* di David Morris Potter. University of Chicago Press, Chicago, 1954.
- *Perestroika. New Thinking far Our Country and the World* di Michail Gorbacev. Harper & Row Publishers, New York, 1987.
- *Picture Will Talk: The Life and Films of Joseph l. Mankiewicz* di K.L. Geist. Charles Scribner's Sons, New York, 1978.
- *Politics and Films* di Leif Furhammar e Folke Isaksson. Praeger Publishers, New York, 1971.
- *Politics and the Crisis of 1860* a cura di Norman A. Graebner. University of Illinois Pres, Urbana-Illinois, 1961.
- *Poverty in an Affluent Society* di David A. Durfee. Prentice-Hall Inc., 1970.
- *Presidents ' Secret Wars. CIA and Pentagon Covert Operations Since World War II* di John Prados. William Morrow and Company Inc., New York, 1986.
- *Propaganda on Film: A Nation at War* di Richard A. Maynard. Hayden Book Company Inc., Rochelle Park-New Jersey, 1975.
- *Puritanism in America: A New Culture in a New World* **di Larzer Ziff.** Viking Press, New York, 1973.
- *Religion and the Rise of Capitalism: A Historical Study* di

Richard Henry Tawney. Peter Smith, Gloucester-Massachusetts, 1926.
- *Report on Blacklisting: The Movies* di J. Cogley. The Fund for the Republic, New York, 1956.
- *Rex Stout: A Biography* di J. McAleer. Little, Brown & Co., Boston, 1977.
- *Roosevelt from Munich to Pearl Harbor* di B. Rauch. Barnes and Nobles, New York, 1950.
- *Russia and the West Under Lenin and Stalin* di George Frost Kennan. Little, Brown & Co., Boston, 1960.
- *Salt of the Earth* di Herbert Biberman. Beacon Press, Boston, 1965.
- *Scoundrel Time* di Lillian Hellman. Little, Brown & Co., Boston, 1976.
- *Secrets Spies and Scholars* di Ray S. Cline. Acropolis Book Ltd, Washington D.C., 1976.
- *Seeds of Repression: Harry Truman and the Origins of McCarthysm* di Anthon F. Theoharis. Quadrangle Books, Chicago, 1971.
- *Silent Missions* di Vemon A. Walters. Doubleday & Company Inc., garden City-New York, 1978.
- *Some Time in the Sun* di T. Dardis. Charles Scribner's Sons, New York, 1976.
- *Soviet Foreign Policy, 1917-1941* di George Frost Kennán. D. Van Nostrand Company, Princeton, 1960.
- *STALAG: USA. The Remarkable Story ofGerman POWs in America* di Judith M. Gansberg. Thomas Y. Crowell Co., 1977.
- *Statistical Abstract of the United States 1986* a cura del *US Department of Commerce, US Bureau of the Census.*
- *Thalberg: Life and Legend* di R. Thomas. Doubleday and Company, Garden City - New York, 1969.
- *The Achieving Society* di David C. McClelland. D. Van Nostrand Company Inc., New York, 1961.

- *The Age of the Great Depression* di D. Wecter. MacMillan, New York, 1969.
- *The American Character* di Denis W. Brogan. Alfred A. Knopf, New York, 1944.
- *The American Heroin Empire* di Richard Kunnes. Dodd, Mead & Co., New York, 1972.
- *The American Indian Frontier* di William Christie McLeod. Alfred A. Knopf, New York, 1928.
- *The American Inquisition, 1945-1960* di C. Belfrage. The Bobbs-Merrill Co., Indianapolis, 1973.
- *The American Mind* di Henry Steele Commager. Yale University Press, New Haven, 1950.
- *The American Police State* di David Wise. Random House, new York, 1976.
- *The American West in Film: Criticai Approaches to the Western* di John Tuska. Greenwood, Westport, London, 1985.
- *The Art of American Film, 1900-1971* di C. Hingham. Doubleday & Company, Garden City - New York, 1973.
- *The Assassination of Gaitan. Public Life and Urban Violence in Colombia* di Herbert Brown. University of Wisconsin Press, Madison-Wisconsin, 1985.
- *The Balance of Terror* di Edgar M. Bottome. Beacon Press, Boston, 1971.
- *The Birth of the Movies* di DJ. Wenden. E.P. Dutton & Co., New York, 1975.
- *The Brighi Side of Billy Wilder, Primarily* di T. Wood. Doubleday & Company, Garden City - New York, 1970.
- *The CIA: A Forgotten History* di William Blum. Zed Books Ltd, London 1985.
- *The CIA and the Cult of Intelligence* di Victor Marchetti e John D. Marks. Alfred A. Knopf, New York, 1974.
- *The Citizen Writer* di Albert Maltz. International Publishers, New York, 1950.
- *The Cloud of Danger. Current Realities of American Foreign*

Policy di George Frost Kennan. Little, Brown and Co., 1977.
- *The Cold War and its Origins. 1917-1950* di Denna Frank Fleming. Doubleday & Co., Garden City-New York, 1961.
- *The Cold War: Retrospect and Prospect* di Frederick L. Schuman. Louisiana State University Press, 1962.
- *The Corning of the New Deal* di Arthur M. Schlesinger jr. Houghton Mifflin, Boston, 1959.
- *The Committee* di W. Goodman. Penguin Books, Baltimore, 1969.
- *The Communist Controversy in Washington: From the New Deal to McCarthy* di E. Lathan. Harvard University Press, Cambridge, 1966.
- *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s* di LJ. Leff e J.L. Simmons. Grove Weidenfeld, New York, 1990.
- *The Dies Committee* di A.R. Ogden. The Catholic University of America Press, Washington D.C., 1945.
- *The Disney Version* di R. Schickel. Avon Books, New York, 1969.
- *The Economiec Basis of Politics and Related Writings* by Charles A. Beard a cura di William Beard. Alfred A. Knopf Inc., New York, 1957.
- *The Evolution of American Foreign Policy* di Dexter Perkins. Oxford University Press, New York, 1966. Prima edizione del 1948.
- *The Films of World War II. A Pictorial Treasury of Hollywood War Years* di J. Morella, E.Z. Epstein e J. Griggs. The Citadel Press, Seacaucus, New Jersey, 1977.
- *The Foreign Policy of the American Film Industry* di Douglas Gomery; in Velvet Light Trap N° 4 del 1972.
- *The Foundation of the American Empire* di Ernest M. Paolino. Cornell University Press, Ithaca and London, 1973.
- *The Gathering Storm* di Winston Churchill. Houghton Mifflin, Boston, 1948.

- *The Great Fear: The Anti-Communist Purge Under Truman and Eisenhower* di D. Caute. Simon and Schuster, New York, 1978.
- *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics From the Depression to the Fifties* di J. Purdy e P. Roffman; Indiana University Press, Bloomington, 1981.
- *The Hollywood Posse* di Diana Serra Cary. Houghton Mifflin Co., Boston, 1975.
- *The Hollywood Writers' War* di Nancy Lynn Schwartz; Alfred A. Knopf, New York, 1982.
- *The Hovering Giant* di Cole Blasier. University of Pittsburg Press, 1976.
- *The Imperiled Union* di Kenneth M. Stampp. Oxford University Press, 1980.
- *The Influence of Sea Power Upon History, 1660-1783* dell'amm. Alfred T. Mahan. Little, Brown and Co., Boston, 1918. La prima edizione è del 1890.
- *The Inquisiîion in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930 -1960* di Larry Ceplair e Steven Englund; Anchor Press / Doubleday, New York, 1980.
- *The Intellectuals and McCarthy, The Radicai Spectre* di M.P. Rogin. Harvard University Press, Cambridge, 1967.
- *The International Film Industry* di T.H. Gubak. Indiana University Press, Bloomington, 1969.
- *The Invisible Government* di David Wise e Thomas B. Ross. Random House, New York, 1964.
- *The Killing Winds. The Menace of Biological Warfare* di Jeanne McDermott. Arbor House, New York, 1987.
- *The Judgment of Julius and Ethel Rosenberg* di J. Wexley. Cameron and Kahn, New York, 1955.
- *The Lardners: My Family Remembered* di Ring Lardner jr. Harper & Row, New York, 1976.
- *The Lawless State. The Crimes of the US Intelligence Agencies* di Morton H. Halperin, Jerry J. Berman, Robert L.

Borosage e Christine M. Marwick. Penguin Books, New York, 1976.
- *The Life and Good Times of William Randolph Hearst* di J. Tebbel. E.P. Dutton & Co., New York, 1952.
- *The Life and Selected Writings of Thomas Jefferson* a cura di Adrienne Koch e William Peden. The Modem Library, Random House, New York, 1944.
- *The Life of Raymond Chandler* di F. McShane. E.P. Dutton & Co., New York, 1976.
- *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character* di David Riesman. Yale University Press, 1950.
- *The Manchurian Candidate* di Richard Condon. International Publishers, New York, 1959. Edizione italiana Il candidato della Manciuria, Mondadori, Milano, 1991.
- *The Memories of Will Hays* di Will H. Hays; Doubleday and Co., Garden City, New York, 1955.
- *The Morass. United States Intervention in Central America* di Richard Alan White. Harper & Row Publishers, New York, 1984.
- *The Movie Moguls* di P. French. Henry Regnery Co., Chicago, 1969.
- *The Movies: An American Idiom* di A.F. McClure. Farleigh Dickinson University Press, Rutherford - New Jersey, 1971.
- *The My Lai Massacre and its Cover up: Beyond the Reach of Law?* di Joseph Goldstein, Burke Marshall e Jack Schwartz. The Free Press, Collier Macmillan Publishers, London, 1976.
- *The New Age of Franklin Roosevelt* di Dexter Perkins. The University of Chicago Press, 1966.
- *The Nightmare Decade. The Life and Times of Senator McCarthy* di F. Cook. Random House, New York, 1971.
- *The Path Betweeen the Seas* di David McCullogh. Simon and Schuster, New York, 1977.
- *The Pentagon Papers* a cura della redazione del New York Times. Bantam Bookslnc, 1971.

- *The Pentagon Propaganda Machine* del sen. William J. Fulbright. Liveright Publishing Corporation, New York, 1970.
- *The Politics of Heroin in Southeast Asia* di Alfred W. McCoy con Cathleen B. Read e Leonard P. Adams II. Harper & Rpw Publishers, New York, 1972.
- *The People 's Films* di R.D. MacCann. Hastings House Publishers, New York, 1973.
- *The Politicai Stage: American Drama and Theatre in the Great Depression* di M. Goldstein. Oxford University Press, New York, 1974.
- *The Politics ofFear: Joseph McCarthy and the Senate* di R. Griffith. Lexington - Kentucky, 1970.
- *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* di Max Weber. Charles Scribner's Sons, New York, 1958. Prima edizione in tedesco del 1922.
- *The Puritan Ethic in United States Policy* a cura di David L. Larson. Van Nostrand, Princeton-New Jersey, 1966.
- *The Puritan Heritage: America's Roots in the Bible* di Joseph Gaer e Ben Siegel. American Library, New York, 1964.
- *The Puritan Oligarchy: The Founding of American Civilization* di Thomas J. Wertenbacker. Charles Scribner's Sons, New York, 1947.
- *The Puzzle Palace* di James Bamford. Penguin Books, New York, 1988. Prima edizione del 1982.
- *The Quintessence of Capitalism: A study of the History and Psychology of the Modem Business Man* di Werner Sombart. H. Fertig, New York, 1967. Prima edizione in inglese del 1915.
- *The Rise of American Civilization* di Charles A. Beard. The Macmillan Company, New York, 1964. Prima edizione del 1927.
- *The Rise of the American Film* di L. Jacobs. Teachers College Press, New York, 1968.
- *The Sources of Soviet Conducts* di George F. Kennan. In *For-*

eign Affairs del luglio 1947.
- *Thirty Years of Treason. Exerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968* di Eric Bentley. The Viking Press, New York, 1971.
- *This is Russia - Uncensored! Introduction by Walter Bedell Smith* di Edmund Stevens. Eton Books, New York, 1951.
- *Red Scare* di R. Murray. University of Minnesota Press, Minneapolis - Minnesota, 1971.
- *Sacrifici Umani. Stati Uniti signori della guerra* di John Kleeves. Edizioni Il Cerchio, Rimini, 1993.
- *The Screenwriter Looks at the Screenwriter* di. W. Froug The MacMillan Company, New York, 1972.
- *The Story of Vietnam* di Hal Dareff. Avon Books, New York, 1966.
- *The Terror Network: The Secret War of International Terrorism* di Claire Sterling. Holt, Reinhart and Winston, New York, 1981.
- *The Threat of Terrorism* a cura di Juliet Lodge. Westview Press, Boulder-Colorado, 1988.
- *The Time of the Assassins* di Claire Sterling. Holt, Reinhart and Winston, New York, 1983.
- *The Time of the Toad* di Dalton Trumbo. Harper & Row, New York, 1972.
- *The Truman Doctrine and the Origins of McCarthysm* di R. Freeland. Alfred A. Knopf, New York, 1972.
- *The Truth About the Panama Canal* di Denison Kitchel. Arlington House Publishers, New Rochelle-New York, 1978.
- *The Ugly American* di William J. Lederer e Eugene Burdick. W. W. Norton & Co., New York, 1958.
- *The Un-Americans* di F. Donner. Ballantine Books, New York, 1967.
- *The Unkindest Cuts: The Scissors and the Cinema* di Doug McClelland; A.S. Barnes and Co., New York, 1972.
- *The United States and Latin America. An Analysis of Inter-*

American Relations di Gordon Cornell-Smith. Heinemann Educational Books, London, 1974.
- *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1942* di Lea Jacobs. University of Wisconsin Press, Madison, 1991.
- *The War With Japan* di Charles Bateson. Michigan State University Press, 1968.
- *The Wit and Wisdom of Hollywood* di M. Wilk. Warner Paperback Library, New York, 1973.
- *Thirty Years of Treason* di E. Bentley. The Viking Press, New York, 1971.
- *The American Communist Party. A Criticai History, 1919-1957* di I. Howe e L. Coser. Beacon Press, Boston, 1962.
- *The American Film lndustry* di T. Balio. University of Wisconsin Press, Madison, 1976.
- *The American Liberals and the Russian Revolution* di C. Lash. Columbia University Press, New York, 1962.
- *The Committee. The Extraordinary Career of the House Committee on UnAmerican Activities* di W. Goodman. Penguin Books, Baltimore, 1969.
- *The Fervent Years. The Story of the Group Theatre and the Thirties* di H. Clurman. Alfred A. Knopf, New York, 1945.
- *The House Committee on Un-American Activities* di R. Carr. Cornell University Press, Ithaca, 1952.
- *The International Film lndustry* di T. Guback. Indiana University Press, Bloomington, 1969.
- *The People 's Films. A Politicai History of U.S. Government Motion Pictures* di R.D. MacCann. Hasting House, New York, 1973.
- *The Politics of Propaganda. The OWI 1942-1945* di A.M. Winkler. Yale University Press, New Haven, 1978.
- *The Roots of American Communism* di T. Draper. The Viking Press, New York, 1966.
- *The Truman Presidency* di C. Phillips. The MacMillan Co.,

New York, 1966.
- *The Wrong War. American Policy and the Dimension of the Corean Conflict* di Rosemary Foot. Cornell University Press, Ithaca and London, 1985.
- *Total Recoil* di K. Crichton. Doubleday & Co., Garden City - New York, 1960.
- *Tropical Enterprise* di Thomas L. Karnes. Louisiana State University Press, 1978.
- *Un Paese Pericoloso. Storia non romanzata degli Stati Uniti d'America* di John Kleeves. Edizioni Barbarossa, Milano, 1999.
- *US Foreign Policy: Shield of the Republic* di Walter Lippmann. Little, Brown and Co., Boston, 1943.
- *US Policy Toward Latin America* di Harold Molineau. Westview Press, Boulder and London, 1986.
- *US Strategy to Counter Domestic Political Terrorism* di James B. Motley. National Defence University Press, Fort Lesley J. McNair, Washington D.C., 1983.
- *Vecchi Trucchi. Le strategie e la prassi della politica estera americana, dalle armi nucleari in Europa, all'asservimento dell'America Latina, al traffico internazionale di droga ed altro* di John Kleeves. Edizioni II Cerchio, Rimini, 1991.
- *Veil: The Secret Wars of the CIA 1981-1987* di Bob Woodward. Simon and Schuster, New York, 1987.
- *War on the Mind. The Military Uses and Abuses of Psychology* di Peter Watson. Basic Books Inc. Publishers, New York, 1978.
- *Von Stroheim* di T.Q. Curtiss. Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1971.
- *Warner Brothers* di C. Hingham. Charles Scribner's Sons, New York, 1975.
- *We Thought We Could Do Anything: The Life of Screenwriters Phoebe and Henry Ephron* di Henry Ephron. W.W. Norton & Co., New York, 1977.

- *Where's the Rest of Me?* di Ronald Reagan. Duel, Sloan & Pearce, New York, 1965.
- *Wings of Judgment. American Bombing in World War II* di Ronald Schaffer. Oxford University Press, New York and Oxford, 1985.

FILMOGRAFIA

- ***Absence of Malice*** *(Diritto di cronaca,* 1981). *Columbia /Mirage.*
- *A bout de soufflé (Fino all'ultimo respiro,* 1960). Produzione francese.
- ***Ace in the Hole*** o ***The Big Carnival*** *(L'asso nella manica,* 1951). *Paramount.*
- ***Ace Ventura Pet Detective*** *(Ace Ventura l'acchiappanimali,* 1996). *Warner /Morgan Creek.*
- ***Action in the North Atlantic*** *(Convoglio verso l'ignoto,* 1942). *Warner Bros.*
- ***Advise and Consent*** *(Tempesta su Washington,* 1962). *Columbia.*
- ***A Face in the Crowd*** *(Un volto nella folla,* 1957). *Warner Bros.*
- ***A Fine Madness*** *(Una splendida canaglia,* 1967). *Warner /Seven Arts.*
- ***After Hour*** *(Fuori orario,* 1986). *Geffen Company.*
- ***A Guy Namedjoe*** *(Joe il pilota,* 1943). *MGM.*
- ***Air America*** *(Idem,l99l). Daniel Melnick.*
- ***Air Force*** *(Arcipelago in fiamme,* 1943). *Warner Bros.*
- ***Airport*** *(Idem,* 1970). *Universal.*
- ***Alice''****s* ***Restaurant*** *(Idem,* 1969). *United Artists.*
- ***Alien*** *(Idem,* 1979). *20th Century Fox.*
- ***All Quiet on the Western Front*** *(All'Ovest niente di nuovo,* 1930). *Universal.*
- ***All the King's Men*** *(Tutti gli uomini del re,* 1949). *Columbia.*
- ***All the President's Men*** *(Tutti gli uomini del Presidente,* 1976). *Warner / Wildwood.*

- ***All the Young Men*** *(La pelle degli eroi,* 1960). *Columbia-Jaguar.*
- ***All Through the Night*** *(Sesta colonna,* 1942). *Warner Bros.*
- ***Alvarez Kelly*** *(Idem,* 1966). *Columbia.*
- ***A Man Called Horse*** *(Un uomo chiamato cavallo,* 1970). *National General Pictures.*
- ***A Man on a Tightrope*** *(Salto mortale,* 1953). *20th Century Fox.*
- ***America*** *(Idem,* 1924). *Series One.*
- ***Americana*** *(Idem,* 1981). *David Carradine.*
- ***American Eagle*** *(Idem,* 1990).
- ***American Graffiti*** *(Idem,* 1973). *Universal.*
- ***Angel's With Dirty Faces*** *(Angeli con la faccia sporca,* 1938). *Warner Bros.*
- ***Animai Farm*** *(La fattoria degli animali,* 1955). Cartone animato prodotto direttamente dalla CIA tramite la *DCA* inglese.
- ***Apache*** *(L'ultimo Apache,* 1954). *United Artists.*
- ***Apocalypse Now*** *(Idem,* 1979). *Omni Zoetrope.*
- ***A Rumor ofWar*** *(Bagliori di guerra,* 1980). *Hemdale.*
- ***Attack!*** *(Prima linea,* 1956). *United Artists.*
- ***A Walk in the Sun*** *(Salerno ora X,* 1945). *20th Century Fox.*
- ***A Yank in the R.A.F.*** *(Il mio avventuriero,* 1941). *20th Century Fox.*
- ***A Yank in Vietnam*** *(Commandos in Vietnam,* 1964). *Kingman.*
- ***Back to Bataan*** *(Gli eroi del pacifico,* 1945). ***RKO.***
- ***Bananas*** *(Il dittatore dello stato libero di Bananas,* 1971). *United Artists.*
- ***Band of Angels*** *(La banda degli angeli,* 1957). *Warner Bros.*
- ***Bataan*** *(Idem,* 1943). *MGM.*
- ***Battle at Apache Pass*** *(Kociss, l'eroe indiano,* 1951). *Universal.*
- ***Battle Circus*** *(Essi vivranno,* 1952). *MGM.*

- ***Battle Cry*** *(Prima dell'uragano,* 1955). *Warner Bros.*
- ***Battle Hymn*** *(Inno di battaglia,* 1956). *Universal.*
- ***Battle of the Bulge*** *(La battaglia dei giganti,* 1965). *Warner Bros.*
- ***Bat 21*** *(Idem,* 1988). *Eagle Films.*
- ***Berlin Correspondent*** (1940).
- ***Beverly Hills Cop*** *(Beverly Hills Cop. Un piedipiatti a Beverly Hills,* 1984). *Paramount.*
- ***Big Bad Marna*** *(FBI e la banda degli angeli,* 1974). *Santa Cruz Productions.*
- ***Big Jim McLain*** *(Marijuana,* 1952). *Warner Bros.*
- ***BlackFury*** *(1935).*
- ***Blood on the Sun*** *(Sangue sul sole,* 1945). *Frank Lloyd/PRC.*
- ***Bob Roberts*** *(Idem,* 1992). *Polygram Productions.*
- ***Bonjour Tristesse*** *(Idem,* 1958). Columbia.
- ***Bonnie and Clyde*** *(Gangster story,* 1967). *Warner / Seven Arts.*
- ***Boomerang*** *(Boomerang, l'arma che uccide,* 1947). *20th Century Fox.*
- ***Born on the Fourth of July*** *(Nato il quattro di luglio,* 1989). *A.K.Ho-Ixtlan Productions.*
- ***Braddock: Missing in Action III*** *(Idem,* 1987). *Golan-Globus.*
- ***Breackfastat Tiffany's*** *(Colazione da Tiffany,* 1961). *Paramount.*
- ***Broken Arrow*** *(L'amante indiana,* 1950). *20th Century Fox.*
- ***Brute Force*** *(Forza bruta,* 1947). *Universal.*
- ***Buffalo Bill*** *(Idem,* 1944). *20th Century Fox.*
- ***Buffalo Bill and the Indians. Or Sitting Bull History Lesson*** *(Buffalo Bill e gli indiani,* 1976). *United Artists.*
- ***Buffalo Bill Rides Again*** *(Buffalo Bill ancora in sella,* 1947). *Screen Guild.*
- ***Bulletproof*** *(A prova di proiettile,* 1987). *Virgin.*
- ***Bullets or Ballots*** *(Le belve della città,* 1936). *Warner Bros.*

- ***Bus Stop*** *(Fermata d'autobus,* 1956). *20^{th} Century Fox.*
- ***Bye Bye Braverman*** (1968). *Warner Bros.*
- ***Camorra*** (1972). Produzione italiana.
- ***Carnai Knowledge*** *(Conoscenza carnale,* 1971). *Avco Embassy.*
- ***Casablanca*** (Idem, 1942). *Warner Bros- First National Pictures.*
- ***Casualties of War*** *(Vittime di guerra,* 1989). *Linson Productions.*
- ***Catch 22*** *(Comma 22,* 1970). *Paramount.*
- ***Caught in the Draft*** *(Un pazzo va alla guerra,* 1941). *Paramount.*
- ***Celebrity*** (Idem, 1998).
- ***Cheyenne Autumn*** **(Il** grande sentiero, 1964). *Warner Bros.*
- ***Cimarron*** *(Ipionieri del West,* 1931). ***RKO.***
- ***Citizen Kane*** *(Quarto potere,* 1941). *Mercury Productions.*
- ***City Lights*** *(Le luci della città,* 1931). *United Artists.*
- ***City Slickers*** *(Scappo dalla città. La vita, l'amore e le vacche,* 1991). *Castle Rock/Nelson Enterteinment/Face.*
- ***City Streets*** *(Le vie della città,* 1931). *Paramount.*
- ***Clear and Present Danger*** (Sotto il segno del pericolo, 1994). *Neufeld & Rehme Productions.*
- ***Close Encounters of the Third Kind*** *(Incontri ravvicinati del terzo tipo,* 1977). *Columbia.*
- ***Corning Home*** *(Tornando a casa,* 1978). *United Artists.*
- ***Command Decision*** *(Suprema decisione,* 1948). *MGM.*
- ***Commando Invasion*** *(Idem,* 1986).
- ***Confessions of a Nazi Spy*** (1939). *Warner Bros.*
- ***Cornered*** *(Missione di morte,* 1945). *RKO.*
- ***Cosa Nostra: An Arch-Enemy of the FBI*** *(FBI contro Cosa Nostra,* 1967). *Warner Bros.*
- ***County Fear*** *(Gangsters,* 1932). *Monogram Pictures.*
- ***Covered Wagon*** ***(I****pionieri,* 1923). *Famous Player.*
- ***Crash Dive*** *(Agguato sul fondo,* 1943). *20^{th} Century Fox.*

- ***Criss Cross*** *(Doppio gioco,* 1948). *Universa!.*
- ***Crossfire*** *(Odio implacabile,* 1947). *RKO.*
- ***Cry of the City*** *(L'urlo della città,* 1948). *20th Century Fox.*
- ***Dances With Wolves*** *(Balla coi lupi,* 1990). *Orion Pictures.*
- ***Dark Command*** *(Dark Command - Il generale Quantrill,* 1940). *Republic.*
- ***Dark Passage*** *(La fuga,* 1947). *Warner Bros.*
- ***Days ofGlory*** *(Tamara la figlia della steppa,* 1944). *RKO.*
- ***Dead End*** *(Strada sbarrata,* 1937). *Samuel Goldwyn / United Artists.*
- ***DeadPoets Society*** *(L'attimo fuggente,* 1989). *Warner/ Touch-stone.*
- ***Dear America: Letters Home From Vietnam*** *(Dear America, lettere dal Vietnam,* 1988). *The Couturie Corporation.*
- ***Death Chase*** *(Jungle Assault,* 1988).
- ***DeathWish*** *(Il giustiziere della notte,* 1974). *Paramount.*
- ***Delta Force 2: The Colombian Connection*** *(Colombia Con-nection: il massacro,* 1990). *Cannon Films.*
- ***Destination Tokio*** *(Destinazione Tokio,* 1943). *Warner Bros.*
- ***Destroyer*** *(Ombre sul mare,* 1943). *Columbia.*
- ***Dillinger*** *(Dillinger lo sterminatore,* 1945). *Monogram Pro-ductions.*
- ***Dillinger*** *(Idem,* 1973). *AIP.*
- ***Dinner at Eight*** *(Pranzo alle otto,* 1933). *David Selznik/MGM.*
- ***Dirty Harry*** *(Ispettore Callaghan... il caso Scorpio è tuo!,* 1971). *Warner Bros.*
- ***Distant Drums*** *(Tamburi lontani,* 1951). *Warner Bros.*
- ***Distant Thunder*** *(Ultimi echi di guerra,* 1988).
- ***Dive Bomber*** (1941).
- ***Diving Horses*** *(Un tuffo nel buio,* 1992).
- ***Doctor Strangelove: Or How I Stopped Worrying and Learned to Love the Bomb*** *(Il dottor Stranamore, ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la*

bomba, 1964). *Stanley Kubrik / Columbia.*

- ***Dog Day's Afternoon*** *(Quel pomeriggio di un giorno da cani,* 1975). *Warner /AEC.*
- ***Do the Righi Thing*** *(Fa la cosa giusta,* 1989). *40 Acres and a Mule Filmworks Productions.*
- ***Dragonfly Squadron*** *(I dragoni dell'aria,* 1954). *Allied Artists.*
- ***Driving Miss Daisy*** *(A spasso con Miss Daisy,* 1989). *Warner Bros /Zanuck Co.*
- ***Drum*** *(Drum, l'ultimo Mandingo,* 1976). *Dino De Laurentiis.*
- ***Drums Along the Mohawk*** *(La più grande avventura,* 1939). *20th Century Fox.,*
- ***Drums in the Deep South*** *(A sud rullano i tamburi,* 1951). *RKO.*
- ***Dumb and Dumber*** *(Scemo e più scemo,* 1995). *Newline Cinema / MPCA.*
- ***Easy Rider*** *(Easy Rider: libertà e paura,* 1969). *Peter Fonda / Columbia.*
- ***84 Charlie Mopic*** *(Idem,* 1989). *The Charlie Mopic Company:*
- ***Enoia Gay: The Man, the Mission, the Bomb*** *(Enoia Gay,* 1980).
- ***Escape*** *(Incontro senza domani,* 1940). *MGM.*
- ***Escape From Fort Bravo*** *(L'assedio delle sette fjecce,* **1953).** *MGM.*
- ***Escape to Glory*** *(Indietro non si torna,* 1940). *Columbia Pictures.*
- *Etat de siege (L'amerikano,* 1973). Film francese prodotto da *Jacques Perrin.*
- ***E.T. The Extra-Terrestrial*** *(E.T. L'Extra-Terrestre,* 1982). *Uniyersal.*
- ***Evita*** *(Idem,* 1996). *Cinergi Pictures /Andrew G. Vajna /Robert Stigwood.*
- ***Exodus*** *(Idem,* 1960). *Warner Bros.*

- ***FailSafe*** *(A prova d'errore,* 1964). *Columbia.*
- ***Falling Down*** *(Un giorno di ordinaria follia,* 1993). *Warner / Canal Plus / Regency / Alcor.*
- ***Fai Man and Little Boy*** *(L'ombra di mille soli,* 1989). *Lightmotive.*
- ***Father Goose*** *(Il gran lupo chiama,* 1964). *Universa!.*
- ***FBI Code 98*** *(FBI Cape Canaveral,* 1962). *Warner Bros.*
- ***Feds*** *(FBI agenti in sottoveste,* 1988).
- ***First Blood*** *(Rambo,* 1982). *Orlon Pictures.*
- ***First Blood Part II*** *(Rambo II,* 1985). *Anabasis.*
- ***Five Easy Pieces*** *(Cinque pezzi facili,* 1970). *BBS Production.*
- ***Fixed Bayonetts*** *(I figli della gloria,* 1951). *20'h Century Fox.*
- ***Flight Command*** *(Ritorna se mi ami,* 1940). *MGM.*
- ***Flight of the Intruder*** *(L'ultimo attacco,* 1990). *Paramount.*
- ***Flying Leathernecks*** *(I diavoli alati,* 1951). *RKO.*
- ***Flying Tigers*** *(Ifalchi di Rangoon,* 1942). *Republic.*
- ***Foreign Correspondent*** *(Il prigioniero di Amsterdam,* 1940). *United Artists.*
- ***ForrestGump*** *(Idem,* 1994). *S.Tisch/ W.Finerman Productions/Paramount.*
- ***Fort Apache*** *(Il massacro di Fort Apache,* 1948). *RKO.*
- ***For the Boys*** *(Giorni di gloria... giorni d'amore,* 1991). *Ali Girl Productions.*
- ***Four Sons*** (1940). *20'" Century Fox.*
- ***Fourteen Hours*** *(Quattordicesima ora,* 1951). *20th.*
- ***Front Here to Eternity*** *(Da qui all'eternità,* 1953). *Columbia.*
- ***Full Metal Jacket*** *(Idem,* 1987). *Warner Bros.*
- ***Gentlemen Prefer Blondes*** *(Gli uomini preferiscono le bionde,* 1953). *20th Century Fox.*
- ***Gentleman's Agreement*** *(Barriera invisibile,* 1947). *20th Century Fox.*
- ***Geronimo*** *(Idem,* 1994). *Hill-Canton Productions.*
- ***Geronimo's Revenge*** *(Texas John contro Geronimo,* 1965).

Walt Disney Productions.
- ***Gettysburg*** *(Idem,* 1993).
- ***Glory*** *(Glory: Uomini di gloria,* 1989). *Fields Productions.*
- ***God is My Co-Pilot*** *(Le tigri della Birmania,* 1945). *Warner Bros.*
- ***Gone With the Wind*** *(Via col vento,* 1939). *David Selznick/MGM.*
- ***Good Morning Vietnam*** *(Idem,* 1988). *Touchstone Pictures.*
- ***Go Tell the Spartans*** *(Vittorie perdute,* 1978). *Spartan Company.*
- ***Greed*** *(Rapacità,* 1924). *Irving Thalberg /MGM.*
- ***Guess Who's Corning to Dinner*** *(Indovina chi viene a cena?,* 1968). *Columbia.*
- ***Guilty by Suspicion*** *(Indiziato di reato,* 1991). *Warner Bros.*
- ***Hair*** *(Idem,* 1979). *CIP.*
- ***Halleluiah!*** *(Alleluia!,* 1929). *MGM.*
- ***Hamburger Hill*** *(Hamburger Hill. Collina 937, 1987). RKO.*
- ***Hangmen Also Die*** *(Anche i boia muoiono,* 1943). *United Artists.*
- ***Havana*** *(Idem,* 1990). *Mirage Productions.*
- ***Heartbreak Ridge*** *(Gunny,* 1986). *Warner/Malpaso.*
- ***Heaven and Earth*** *(Tra cielo e terra,* 1993). *Regency / Canal Plus / Alcor / Ixtlan / New Regency.*
- ***Heaven Can Wait*** *(Il Paradiso può attendere,* 1978).
- ***Hell and High Water*** *(Operazione mistero,* 1953). *20th Century Fox.*
- ***Higher Learning*** *(L'università dell'odio,* 1995). *New Deal Productions.*
- ***High Sierra*** *(Una pallottola per Roy,* 1941). *Warner Bros.*
- ***Highway Dragnet*** *(FBI operazione Las Vegas,* 1954). *Allied Artists.*
- ***Hitler*** *(La belva del secolo,* 1962). *Three Crown.*
- ***Hitler's Children*** (1943).
- ***Hitler's Madman*** **(1943).**

- ***Hold Back the Night*** *(L'ultimo bazooka tuona,* 1956). *Allied Artists.*
- ***Home Alone*** *(Mamma, ho perso l'aereo,* 1990). *John Hughes Productions.*
- ***Home of the Brave*** *(Odio,* 1949). *Stanley Kramer.*
- ***How the West Was Won*** *(La conquista del West,* 1962). *MGM.*
- ***I Am a Fugitive from a Chain Gang*** *(Io sono un evaso,* 1932). *Warner Bros.*
- / ***Married a Communist*** oppure ***The Woman on Pier 13*** *(Schiavo della violenza,* 1949). ***RKO.***
- ***I Married a Monster From Outer Space*** *(Ho sposato un mostro venuto dallo spazio,* 1958). *Paramount.*
- ***Imitation of Life*** *(Lo specchio della vita,* 1958). *Universal International.*
- ***In Country*** *(Vietnam: verità da dimenticare,* 1989). *Warner Bros.*
- ***In Love and War*** *(Vietnam missione Tonkin,* 1987).
- ***In the Heat of the Night*** *(La calda notte dell'ispettore Tibbs,* 1967). *United Artists.*
- ***Intrigue in Paris*** oppure ***Miss V Front Moscow*** *(L'ombra del Cremlino,* 1943). PRC.
- ***Intruder in the Dust*** *(Non si fruga nella polvere,* 1949).
- ***Invaders Front Mars*** *(Gli invasori spaziali,* 1953). ***RKO.***
- ***Invasion of the Body Snatchers*** *(L'invasione degli ultracorpi,* 1956). *Walter Wanger / Allied Artists.*
- ***Invasion USA*** (Idem, 1985). *Loewenthal/ Vickrey.*
- ***Iron Angels*** *(Marines all'inferno,* 1966). *Artist International.*
- ***It Happened One Night*** *(Accadde una notte,* 1934). *Columbia Pictures.*
- ***It's a Wonderful Life*** *(La vita è meravigliosa,* 1946). *RKO.*
- ***It! The Terror Front Beyond Space*** *(Il mostro dell'astronave,* 1958). *United Artists.*
- ***I Wanted Wings*** *(Cavalieri del cielo,* 1941). *Paramount.*

- ***Jefferson in Paris*** *(Idem,* 1995). *Touchstone Pictures /Merchant Ivory Productions.*
- ***Jezebel*** *(Figlia del vento,* 1938). *Hal Wallis / Warner Bros.*
- ***JFK*** *(JFK, un caso ancora aperto,* 1991). *Ixtlan Corp. & A. Kitman Ho Productions.*
- ***Joe Smith, American*** *(Un americano qualunque,* 1942). ***MGM.***
- ***Johnny Got His Gun*** *(E Johnny prese il fucile,* 1971). *Dalton Trumbo / World Enterteinment.*
- ***Johnny Tremain (I*** *rivoltosi di Boston,* 1961). *Walt Disney Productions.*
- ***John Paul Jones*** *(Il grande capitano,* 1959). *Warner Bros.*
- ***Juarez*** *(Il conquistatore del Messico,* 1939). *Warner Bros.*
- ***Judgment at Nuremberg*** *(Vincitori e vinti,* 1961). *United Artists-Roxlom.*
- ***Jungle Fever*** *(Idem,* 1991). *40 acres and a Mule Filmworks Productions.*
- ***Keeper of the Flame*** *(Prigioniero di un segreto,* 1943). *MGM.*
- ***Killers From Space*** *(Guerra tra i pianeti,* 1954). *RKO.*
- ***Kiss of Death*** *(Il bacio della morte,* 1947). *20th Century Fox.*
- ***Kundun*** *(Idem,* 1998). *Barbara De Fina.*
- *Ladri di biciclette* (1947). Film italiano della *Produzioni De Sica.*
- ***Lakota Woman*** *(Lakota Woman. Assedio a Wounded Knee,* **1994).**
- ***Lawless*** *(Linciaggio,* 1950). *Paramount.*
- ***Let There Be Light*** **(1945).**
- ***Lifeboat*** *(Prigionieri dell 'oceano,* 1944). *20th Century Fox.*
- ***Little Big Man*** *(Piccolo grande uomo,* 1970). *Stockbridge-Hiller.*
- ***Little Caesar*** *(Piccolo Cesare,* 1930). *First National Pictures /Warner Bros.*
- ***Little Man, What Now?*** *(E adesso, pover'uomo?,*

1934). *Universal.*

- ***Little Miss Marker*** *(E io mi gioco la bambina,* 1980). *Universal.*
- ***Lucky Jordan*** *(Il disertore,* 1943). *Paramount.*
- ***MacArthur*** *(MacArthur il generale ribelle,* 1977). *Universal.*
- ***Macho Callaghan*** *(Idem,* 1970). *Felicidad.*
- ***Madigan*** *(Squadra omicidi, sparate a vista,* 1969). *Universal.*
- ***Malcom X*** *(Idem,* 1992). *Spike Lee.*
- ***Mandingo*** *(Idem,* 1975). *Dino De Laurentiis.*
- ***Man Hunt*** *(Duello mortale,* 1941). *Walter Wanger / 20th Century Fox.*
- ***Marked Woman*** *(Le cinque schiave,* 1937). *Warner Bros.*
- ***M.A.S.H.*** *(MASH,* 1969). *20th Century Fox.*
- ***Mata Hari*** *(Idem,* 1931). *MGM.*
- ***M. Butterfly*** *(Idem,* 1993). *Geffen Pictures.*
- ***Medium Cool*** *(America, America, dove vai?,* 1968). *Paramount.*
- ***Meet John Doe*** *(Arriva John Doe,* 1941). *Warner Bros.*
- ***Men in War*** *(Uomini in guerra,* 1957). *United Artists.*
- ***Men of the Fighting Lady (I*** *valorosi,* 1954). *MGM.*
- ***Michael*** *(Idem,* 1996). *Turner Pictures.*
- ***Midnight Cowboy*** *(Un uomo da marciapiede,* 1969). *United Artists.*
- ***Midway*** *(La battaglia di Midway,* 1976). *Universal.*
- ***Mrs. Doubtfire*** *(Mrs. Doubtfire. Mammo per sempre,* 1993). *Blue Wolf Production.*
- ***Missing*** *(Missing, scomparso,* 1982). *Universal.*
- ***Missing in Action*** *(Rombo di tuono,* 1984). *Cannon.*
- ***Missing in Action 2: the Beginning*** *(Missing in Action,* 1985). *Golan-Globus.*
- ***Mission to Moscow*** (1943). *Warner Bros.*
- ***Mississippi Burning*** *(Mississippi burning. Le radici dell'odio,* 1988). *Rank / Orlon Pictures.*

- ***Miss V front Moscow*** oppure ***Intrigue in Paris*** *(L'ombra del Cremlino,* 1943). *PRC.*
- ***Modem Times*** *(Tempi moderni,* 1936). *United Artists.*
- ***Moment to Moment*** *(Da un momento all'atro,* 1965). *Universal.*
- ***Monsieur Verdoux*** *(Idem,* 1947). *United Artists.*
- ***Mr.Deeds Goes to Town*** *(È arrivata la felicità,* 1936). *Columbia Pictures.*
- ***Mrs. Miniver*** *(La signora Miniver,* 1942). *MGM.*
- ***Mr. Smith Goes to Washington*** *(Mr. Smith va a Washington,* 1939). *Columbia.*
- ***Murder at 1600*** *(Murder at 1600. Delitto alla Casa Bianca,* 1997). *Regency / Warner.*
- ***Murder My Sweet*** *(L'ombra del passato,* 1944). ***RKO.***
- ***My Father, My Son*** *(Vietnam morte Orange,* 1988).
- ***My Man Godfrey*** *(L'impareggiabile Godfrey,* 1936). *Universal.*
- ***My Son John*** *(L'amore più grande,* 1951). *Paramount.*
- ***Mystery Sea Raider (*** 1941).
- ***Mystery Submarine*** *(Il sottomarino fantasma,* 1950). *Universal.*
- ***Nam Angels*** *(Nam Angels: Angeli della vendetta,* 1988).
- ***National Velvet*** *(Gran Premio,* 1944). *MGM.*
- ***Native Son*** *(Paura,* 1986). *Diane Silver Productions.*
- ***Naturai Born Killers*** *(Assassini nati,* 1994). *Hamsher/Murphy / Townsend.*
- ***Navy Seals*** *(Navy Seals: pagati per morire,* 1990). *Orlon Pictures.*
- ***Nazi Agent*** *(1942).*
- ***Network*** *(Quinto potere,* 1976). *MGM.*
- ***Night of the Hunter*** *(La morte corre sul fiume,* 1955). *United Artists.*
- ***1969*** *(1969: i giorni della rabbia,* 1988).
- ***Nixon*** *(Gli intrighi del potere,* 1995). *Hollywood Pictures /*

Illusion Enterteinment / Cinergi.

- ***None But the Lonely Heart*** *(Il ribelle,* **1944).** *RKO.*
- ***North and South*** *(Nord e Sud,* **1992).**
- ***North by North West*** *(Intrigo internazionale,* 1959). *MGM.*
- ***No Way Out*** *(Senza via di scampo,* 1987). *Orion /Neufeld/Ziskin /Garland.*
- ***No Way Out*** *(Uomo bianco tu vivrai!,* 1950). *20th Century Fox.*
- ***Objective Burma!*** *(Obiettivo Burma!,* 1945). *Warner Bros.*
- ***Ondata di calore*** (1970). Produzione italiana.
- ***One Day with the President*** *(Un giorno con il presidente,* 1994).
- ***One Minute to Zero*** *(Operazione " Zeta",* 1952). *RKO.*
- ***One More Spring*** *(Ritornerà primavera,* 1935). *20th Century Fox.*
- ***One Night in Lisbon*** *(Una notte a Lisbona,* 1941). *Paramount.*
- ***Operation Dumbo Drop*** *(Quando gli elefanti volavano,* 1995). *Walt Disney Productions.*
- ***Operation Petticoat*** *(Operazione sottoveste,* 1959). *Universa!.*
- ***Our Daily Bread*** *(Nostro pane quotidiano,* 1934). *Viking - United Artists.*
- ***Paint Your Wagon*** *(La ballata della città senza nome,* 1970). *Paramount.*
- *Paisà* (1946). Film italiano di *Roberto Rossellini / OFI.*
- ***Papillon*** *(Idem,* 1973). *Papillon Partnership/Corona/General Productions.*
- ***Paths of Glory*** *(Orizzonti di gloria,* 1957). *United Artists.*
- ***Patriot Games*** *(Giochi di potere,* 1992). *Neufeld & Rehme Productions.*
- ***Pendulum*** *(Idem,* 1969). *Columbia.*
- *Per un pugno di dollari* (1964). Coproduzione Italia, Germania, Spagna di *Jolly Film / Constantin Film / Ocean.*

- ***Phantom From Space*** *(Il fantasma dello spazio,* 1953). *United Artists.*
- ***Phantom Raiders*** (1942).
- ***Picnic*** *(Idem,* 1956). *Fred Kohlmar / Columbia.*
- ***Pinky*** *(Pinky, la negra bianca,* 1949). *20th Century Fox.*
- ***Planet of the Apes*** *(Il pianeta delle scimmie,* 1967). *20th Century Fox.*
- ***Platoon*** *(Idem,* 1987). *Hemdale Film Corporation.*
- ***Play It Again, Sam*** *(Provaci ancora, Sam,* 1972). *Paramount /Apjac.*
- ***Police Academy*** *(Scuola di polizia,* 1984). *Warner /Ladd.*
- ***Pork Chop Hill*** *(38° parallelo missione compiuta,* 1959). *United Artists.*
- ***Pretty Woman*** *(Idem,* 1990). *Touchstone Pictures /Silver Screen Partners IV.*
- ***Pride of the Marines*** *(C'è sempre un domani,* 1945). *Warner Bros.*
- ***Prize*** *(Intrigo a Stoccolma,* 1963). *MGM.*
- *Prizzi's* ***Honor*** *(L'onore dei Prizzi,* 1985). *ABC Motion Pictures.*
- ***Psycho*** *(Psyco,* 1960). *Paramount.*
- ***Pulp Fiction*** *(Idem,* 1994). *Miramax Films.*
- ***Purple Hearts*** *(Dimensione inferno,* 1984). *Sidney J. Furie.*
- ***Radar Man Front the Moon (I*** *conquistatori della luna,* 1952). *Republic.*
- ***Radio Days*** *(Idem,* 1987). *Orion Pictures.*
- ***Raging Bull*** *(Toro scatenato,* 1980). *United Artists.*
- ***Raiders of the Lost Ark (I*** *predatori dell'Arca perduta,* 1981). *Paramount.*
- ***Rambo III*** *(Rambo 3,* 1988). *Mario Kassar /Andrew Vajna.*
- ***Red Corner*** *(L'angolo rosso,* 1997). *Avnet/Kernes/Swedlin /Mulvehill.*
- ***Red Dawn*** *(Alba rossa,* 1984). *MGM / United Artists.*
- ***Red River*** *(Il fiume rosso,* 1948). *Monterey Productions.*

- ***Reds*** *(Idem,* 1981). *Paramount.*
- ***Retreat, Hell!*** *(Valanga gialla,* 1952). *Warner Bros.*
- ***Reunion in France*** *(La grande fiamma,* 1942). *MGM.*
- ***Revolution*** *(Idem,* 1986). *Universal.*
- ***Rio Bravo*** *(Un dollaro d'onore,* 1959). *Armada Productions.*
- ***Riot in Cell Block 11*** *(Rivolta al blocco 11,* 1954). *Walter Wanger / Allied Artists.*
- ***Rocky*** *(Idem,* 1976). *Chartoff/ Winkler / United Artists.*
- *Roma città aperta* (1945). Film italiano di *Excelsa Film.*
- ***Romero*** *(Idem,* 1989). *Paulista Productions.*
- ***Roots*** *(Radici,* 1977).
- ***Roxanne*** *(Idem,* 1987). *Indieprod / La Films.*
- ***Running on Empty*** *(Vivere in fuga,* 1987). *Lorimar-Double Play.*
- ***Saboteur*** *(Sabotatori,* 1942). *Universal.*
- ***Sabre Jet*** *(Ho sposato un pilota,* 1953). *United Artists.*
- ***Sabrina*** *(Idem,* 1954). *Paramount.*
- ***Sahara*** *(Idem,* 1943). *Columbia.*
- ***Saigon*** *(Idem,* 1988). *20th Century Fox.*
- ***Saigon Commandos*** *(Idem,* 1987).
- ***Saint Joan*** *(Santa Giovanna,* 1957). *United Artists.*
- ***Salvador*** *(Idem,* 1986). *Inter Ocean Film Sales.*
- ***Sands of Iwo Jima*** *(Iwo lima deserto di fuoco,* 1949). *Republic.*
- ***Santa Fé Trail (I*** *pascoli dell'odio,* 1940). *Warner Bros.*
- ***Saving Private Ryan*** *(Salvate il soldato Ryan,* 1998). *Amblin Enterteinment.*
- ***Sayonara*** *(Idem,* 1957). *Warner Bros.*
- ***Scarface*** *(Idem,* 1983). *Universal.*
- ***Scarface, Shame of a Nation*** *(Scarface,* 1931). *The Caddo Company / Atlantic Pictures.*
- ***Schindler's List*** *(Schindler's List, la lista di Schindler,* 1993). *Amblin Entertainment Universal Pictures.*
- ***Scorpio*** *(Idem,* 1973). *United Artists.*

- ***Secret Honor** (1984).*
- ***Sergeant York** (Il sergente York,* 1941). *Warner Bros.*
- ***Serpico** (Idem,* 1974). *Paramount-Dino De Laurentis.*
- ***Seven** (Idem,* 1995). *New Line Production.*
- ***Seven Days in May** (Sette giorni a maggio,* 1964). *Seven Arts.*
- ***Seven Women** (Missione in Manciuria,* 1966). *MGM.*
- ***Seven Years in Tibet** (Sette anni in Tibet,* 1997). *Williams /Arnaud /Smith.*
- ***Shaft** (Shaft, un detective,* **1971).** *MGM.*
- ***Shane** (Il cavaliere della valle solitaria,* 1952). *Paramount.*
- ***Shenandoah** (Shenandoah, la valle dell'onore,* 1965). *Universal.*
- ***Short Cuts** (America oggi,* 1993). *Spelling Films.*
- ***Sister Act** (Sister Act. Una svitata in abito da suora,* 1992).
- ***633 Squadron** (Squadriglia 633,* 1964). *Cecil B. Ford.*
- ***Slaves*** (1971).
- ***Slave Ship** (Il mercante di schiavi,* 1937). *20th Century Fox.*
- ***Smash-up, the Story of a Woman** (Una donna distrusse,* 1947). *Universal.*
- ***Sneakers (I** signori della truffa,* 1992). *Lasker - Parkes Productions.*
- ***So Ends Our Night** (Così finisce la nostra notte,* 1941). *United Artists.*
- ***Soldier Blue** (Soldato blu,* 1970). *AVCO Embassy.*
- ***Some Like It Hot** (A qualcuno piace caldo,* 1959). *United Artists.*
- ***Song of Russia*** (1943). *MGM.*
- ***Song of the South (I** racconti dello zio Tom,* 1947). Cartone animato *Walt Disney Productions.*
- ***Sophie's Choise*** **(Wrong** *La scelta di Sophie,* 1982). *Universal.*
- ***Sorry Wrong Number** (Il terrore corre sul filo,* 1948). *Paramount.*

- ***Soul Man*** *(Idem,* 1986). *Steve Tisch Corporation.*
- ***Stagecoach*** *(Ombre rosse,* 1939). *Walter Wanger / United Artists.*
- ***Stalag 17*** *(Idem,* 1953). *Paramount.*
- ***Star Trek*** *(Idem,* 1979). *Paramount.*
- ***Star Wars*** *(Guerre stellari,* 1977). *Lucasfilm / 20th Century Fox.*
- ***State of the Union*** *(Lo stato dell'Unione,* 1948). *Frank Capra /MGM.*
- ***Steel Helmet*** *(Corea in fiamme,* 1951). *Lippert.*
- ***Streamers*** *(Idem,* 1984). *Rank- Streamers International.*
- ***Sullivan's Travels (I****dimenticati,* 1942). *Paramount.*
- ***Sunset Boulevard*** *(Viale del tramonto,* 1950). *Paramount.*
- ***Superman the Movie*** *(Superman,* 1978). *Columbia -* ***EMI*** *- Warner Bros.*
- ***Task Force*** *(Aquile dal mare,* 1949). *Warner Bros.*
- ***Taxi Driver*** *(Idem, 1976). Italo-Judeo / Columbia Pictures.*
- ***Tender Comrade*** *(Eravamo tanto felici,* 1943). *RKO.*
- ***Texas Across the River*** *(Texas oltre il fiume,* 1966). *Universal.*
- ***That Darn Cat!*** *(FBI operazione gatto,* 1965). *Walt Disney Productions.*
- ***That Hamilton Woman*** *(Lady Hamilton,* 1942). *Alexander Korda / London Films.*
- ***The Absent Minded Professor*** *(Un professore tra le nuvole,* 1961). *Walt Disney Productions.*
- ***The Alamo*** *(La battaglia di Alamo,* 1960). *United Artists.*
- ***The American President*** *(Il Presidente,* 1995). *Castle Rock / Universal / Wildwood.*
- ***The Asphalt Jungle*** *(Giungla d'asfalto,* 1950). *MGM.*
- ***The Ballad of Cable Hogue*** *(La ballata di Cable Hogue,* 1970). ***Phil*** *Feldman.*
- ***The Bedford Incident*** *(Stato d'allarme,* 1965). *Columbia.*
- ***The Beguiled*** *(La notte brava del soldato Jonathan,* 1971).

Universa!.
- ***The Best Man*** *(L'amaro sapore del potere,* 1964). *United Artists.*
- ***The Best Years of Our Lives*** *(I migliori anni della nostra vita,* 1946). *Samuel Goldwyn/ RKO.*
- ***The Big Carnival*** o ***Ace in the Hole*** *(L'asso nella manica,* 1951). *Paramount.*
- ***The Big House*** *(Carcere,* 1938). *MGM.*
- ***The Big Parade*** *(La grande parata,* 1925). *Irving Thalberg /MGM.*
- ***The Big Red One*** *(Il grande uno rosso,* 1980). *Lorimar.*
- ***The Big Sky*** *(Il grande cielo,* 1952). *Winchester Productions.*
- ***The Big Wednesday*** *(Un mercoledì da leoni,* 1978). *Warner Bros.*
- ***The Birth of a Nation*** *(La nascita di una nazione,* 1915). *D.W.Griffith.*
- ***The Blob!*** *(Fluido mortale,* 1958). *Paramount.*
- ***The Blues Brothers*** *(Idem,* 1980). *Universal.*
- ***The Borgia Stick*** *(FBI contro gangsters,* 1967). *Universal.*
- ***The Boys in Company C*** *(Idem,* 1978). *Columbia.*
- ***The Boy With Green Hair*** *(Il ragazzo dai capelli verdi,* 1948). *RKO.*
- ***The Bridges of Toko-Ri*** *(I ponti di Toko-Ri,* 1954). *Paramount.*
- ***The Brig*** *(La prigione,* 1965). *White Line Production.*
- ***The Caine Mutiny*** *(L'ammutinamento del Caine,* 1954). *Columbia.*
- ***The Candidate*** *(Il candidato,* 1972). *Warner Bros*
- ***The Champ*** *(Il campione,* 1931). *MGM.*
- ***The Chase*** *(La caccia,* 1965). *Sam Spiegel.*
- ***The China Syndrome*** *(Sindrome cinese,* 1979). *Columbia/IPC*
- ***The Circus*** *(Il circo,* 1928). *United Artists.*
- ***The Cross of Lorraine*** *(La croce di Lorena,* 1943) *MGM*

- ***The Crowd*** *(La folla,* 1928). *Irving Thalberg /MGM*
- ***The Day After*** *(Il giorno dopo,* 1983). *ABC.*
- ***The Day the Earth Stood Still*** *(Ultimatum alla Terra,* 1951). *20th Century Fox.*
- ***The Deer Hunter*** *(Il cacciatore, 1978). Universal-Emi Film.*
- ***The Defiant Ones*** *(La parete di fango,* 1958). *United Artists.*
- ***The Delta Force*** *(Delta Force,* 1986). *Golan - Globus.*
- ***The Dirty Dozen*** *(Quella sporca dozzina,* 1967). *MGM.*
- ***The Empire of the Sun*** *(L'impero del sole,* 1987). *Warner/Amblin.*
- ***The Enforcer*** *(Cielo di piombo ispettore Callaghan,* 1976). *Warner-Malpaso.*
- ***The Exorcist*** *(L'esorcista,* 1973). *Warner Bros.*
- ***The Fabulous Texan*** *(Texas selvaggio,* 1947). *Republic.*
- ***The Falcon and the Snowman*** *(Il gioco del falco,* 1985). *James Schlesinger.*
- ***The Fighting Seabees*** *(I conquistatori dei sette mari,* 1944). *Republic.*
- ***The Fighting*** *69th* *(I fucilieri delle Argonne,* 1940). *Warner Bros.*
- ***The Front*** *(Il prestanome,* 1976). *Columbia.*
- ***The Front Page*** *(Prima pagina, 1974). Universal.*
- ***The Gallant Hours*** *(Guadalcanal ora zero,* 1960). *United Artists.*
- ***The General*** *(Come vinsi la guerra,* 1926). *MGM.*
- ***The Getaway*** *(Getaway!,* 1972). *Solar-First Artists.*
- ***The Girl in Black Stockings*** *(FBI squadra omicidi,* 1957). *United Artists.*
- ***The Glass Key*** *(La chiave di vetro,* 1942). *Paramount.*
- ***The Godfather*** *(Il padrino,* 1971). *Paramount.*
- ***The Godfather, Part II*** *(Il padrino - Parte II,* 1974). *Paramount.*
- ***The Godfather, Part III****(Il padrino - Parte III,* 1990). *Paramount/Zoetrope.*

- ***The GoldRush*** *(La febbre dell'oro,* 1925). *United Artists.*
- ***The Graduate*** *(Il laureato,* 1967). *United Artists.*
- ***The Grapes of Wrath*** *(Furore,* 1940). *20th Century Fox.*
- ***The Grass is Greener*** *(L'erba del vicino è sempre più verde,* 1960). *Grandon.*
- ***The Great Dictator*** *(Il grande dittatore,* 1940). *United Artists.*
- ***The Green Berets*** *(Berretti verdi,* 1968). *Warner Bros.*
- ***The Hatchet Man*** *(L'uomo della scure,* 1932). *First National Productions.*
- ***The Hitler Gang*** (1944).
- ***The Horse Soldiers*** *(Soldati a cavallo,* 1959). *United Artists.*
- ***The Hour Before the Dawn*** *(Un'oraprima dell'alba,* 1944). *Paramount.*
- ***The House*** *I* ***Live In*** (1945). Cortometraggio *RKO.*
- ***The Howards of Virginia*** *(Quelli della Virginia,* 1940). *Columbia.*
- ***The Huntfor Red October*** *(Caccia a Ottobre Rosso,* 1990). *Neufeld/Sherlock.*
- ***The Keys of the Kingdom*** *(Le chiavi del Paradiso,* 1944). *20th Century Fox.*
- ***The Kid*** *(Il monello,* 1921). *First National.*
- ***The Killer Elite*** *(Killer Elite,* 1975). *United Artists.*
- ***The Killers*** *(I gangsters,* 1946). *Universal.*
- ***The Intruder*** *(L'odio esplode a Dallas,* 1962). *Filmgroup.*
- ***The Invisible Boy*** *(Il Robot e lo Sputnik,* **1957).** ***MGM.***
- ***The Invisible Invaders*** *(Assalti dallo spazio,* 1959). *United Artists.*
- ***The Landlord*** *(Il padrone di casa,* 1970). *United Artists / Mirisch / Carter.*
- ***The Last Gangster*** *(L'ultimo gangster,* 1937). *MGM.*
- ***The Last Hurrah*** *(L'ultimo urrà,* 1958). *Columbia.*
- ***The Last Outpost*** *(L'assedio a Fort Point,* 1951). *Paramount.*
- ***The Last Picture Show*** *(L'ultimo spettacolo,* **1971).** *BBS.*

- ***The Last Temptation of Christ*** *(L'ultima tentazione di Cristo,* 1988). *Universal.*
- ***The Liberation ofLord Byron Jones*** *(Il silenzio si paga con la vita,* 1970). *Columbia.*
- ***The Life of Emile Zola*** *(Emilio Zola,* 1937). *Warner Bros.*
- ***The Little Foxes*** *(Piccole volpi,* 1941). *20th Century Fox.*
- ***The Lives of a Bengal Lancer*** *(I lancieri del Bengala,* 1935). *Paramount.*
- ***The Longest Day*** *(Il giorno più lungo,* 1962). *20th Century Fox.*
- ***The Lost Weekend*** *(Giorni perduti,* 1945). *Paramount.*
- ***Them!*** *(Assalto alla Terra,* 1954). *Warner Bros.*
- ***The Madness of King George*** *(La pazzia di Re Giorgio,* 1995). *Samuel Goldwyn-Channel Four.*
- ***The Manchurian Candidate*** *(Va e uccidi,* 1962). *United Artists.*
- ***The Man I Married*** (1940). *20th Century Fox.*
- ***The Molly Maguires*** *(I cospiratori,* 1971). *Paramount.*
- ***The Moon is Down*** *(La luna è tramontata,* 1943). *20th Century Fox.*
- ***The Mortal Storni*** *(Bufera mortale,* 1940). *MGM.*
- ***The Mouse That Roared*** *(Il ruggito del topo,* 1958). Produzione inglese Open Road.
- ***The Naked City*** *(La città nuda,* 1948). *Universal.*
- ***The Naked Gun*** *(Una pallottola spuntata,* 1988). *Zucker / Abrahams Zucker Productions.*
- ***The Navigator*** *(Il navigatore,* 1924). *MGM.*
- ***The North Star*** *(Fuoco a Oriente,* 1943). *RKO.*
- ***The Odd Couple*** *(La strana coppia,* 1968).
- ***The Old Maid*** *(Il grande amore,* 1939). *Warner Bros.*
- ***The Parallax View*** *(Perché un assassinio,* 1974). *Paramount / Gus-Harbour-Doubleday.*
- ***The Petrified Forest*** *(La foresta pietrificata,* 1936). *Warner Bros.*

- ***The Philadelphia Story*** *(Scandalo a Filadelfia,* 1940). *Joseph L. Mankiewicz /MGM.*
- ***The Pink Panther*** *(La pantera rosa,* 1963). *United Artists /Mirisch.*
- ***The Public Enemy*** *(Nemico pubblico,* 1931). *Warner Bros.*
- ***The Raiders of the LostArk (I*** *predatori dell'Arca perduta,* 1981). *Paramount.*
- ***The Real Glory*** *(La gloriosa avventura,* 1939). *United Artists.*
- ***The Red Badge of Courage*** *(La prova del fuoco,* 1951). *MGM.*
- ***The Red Danube*** *(Il Danubio rosso,* 1949). *MGM.*
- ***The Return of a Man Called Horse*** *(Il ritorno dell'uomo chiamato cavallo,* 1976). *Redwing.*
- ***The Roaring Twentìes*** *(I ruggenti anni Venti,* 1939). *Warner Bros.*
- ***The Robin Hood of El Dorado*** *(Robin Hood dell'Eldorado,* 1936). *MGM.*
- ***The Salt of the Earth*** *(Il sale della terra* o *Sfida a Silver City,* 1953). *International Union.*
- ***The Scarface Mob*** *(FBI contro Al Capone,* 1959). *Quinn Martin.*
- ***The Scarlet Letter*** *(La lettera rossa,* 1926). *MGM.*
- ***The Search*** *(Odissea tragica,* 1948). *MGM.*
- ***The Searchers*** *(Sentieri selvaggi,* 1956). *Warner Bros.*
- ***The Seduction of Joe Tynan*** *(La seduzione del potere,* 1979). *Universal.*
- ***The Seventh Cross*** *(La settima croce,* 1943). *MGM.*
- ***The Seven Years Itch*** *(Quando la moglie è in vacanza,* 1955). *20th Century Fox.*
- ***The Siege*** *(Assalto al potere,* 1998). *20th Century Fox.*
- ***The Silence of the Lambs*** *(Il silenzio degli innocenti,* 1990). *Orion Pictures.*
- ***The Snake Pit*** *(La fossa dei serpenti,* 1948). *20th Century*

Fox.
- ***The Space Children*** *(I figli dello spazio,* 1958). *Paramount.*
- ***The Spanish Earth.*** Documentario.
- ***The Sting*** *(La stangata,* 1973). *Universal.*
- ***The Story of Dr. Wassell*** *(La storia del dottor Wassell,* 1944). *Paramount.*
- ***The Story of G.I. Joe*** *(I forzati della gloria,* 1945). *United Artists.*
- ***The Strawberry Statement*** *(Fragole e sangue,* 1970). *MGM.*
- ***The Texas Rangers*** *(I cavalieri del Texas,* 1936). *Paramount.*
- ***The Thing*** *(La cosa da un altro mondo,* **1951).** *RKO.*
- ***The Treasure of the Sierra Madre*** *(Il tesoro della Sierra Madre,* 1948). *Warner Bros.*
- ***The True Story of Jesse James*** *(La vera storia di Lesse il bandito,* 1957). *20th Century Fox.*
- ***The Truman Show*** (Idem, 1998). *Rudin / Feldman / Schroeder / Niccol.*
- ***The Unforgiven*** *(Gli inesorabili,* 1960). *United Artists.*
- ***The Untouchables*** *(Gli intoccabili,* 1987). *Paramount.*
- ***The War of the Worlds*** *(La guerra dei mondi,* 1953). *Paramount.*
- ***The Warriors*** *(I guerrieri della notte,* 1979). *Paramount.*
- ***The Way We Were*** *(Come eravamo,* 1973). *Columbia-Warner Bros.*
- ***The Well*** *(La bambina nel pozzo,* 1951). *United Artists.*
- ***The Wild One*** *(Il selvaggio,* 1953). *Stanley Kramer / Columbia.*
- ***The Woman on Pier 13*** oppure / ***Married a Communist*** *(Schiavo della violenza,* 1949). *RKO.*
- ***They Died With Their Boots On*** *(La storia del generale Custer,* 1942). *Warner Bros.*
- ***They Mode Me a Criminal*** *(Hanno fatto di me un criminale,* 1939). *Warner Bros.*
- ***They Shoot Horses, Don't They?*** *(Non si uccidono così*

anche i cavalli?, 1969). *Warner Bros.*
- ***They Were Expendable (I****sacrificati,* 1945). *MGM.*
- ***They Won't Forget*** *(Vendetta,* 1937). *Warner Bros.*
- ***Thieves Like Us*** *(Gang,* 1973). *United Artists.*
- ***Thirty Seconds Over Tokio*** *(Missione segreta,* **1944).** *MGM.*
- ***This Above All*** *(Sono un disertore,* 1942). *20th Century Fox.*
- ***This Gun For Hire*** *(Il fuorilegge,* 1942). *Paramount.*
- ***This Landis Mine*** *(Questa terra è mia,* 1943). *RKO.*
- ***Three Days of the Condor (I*** *tre giorni del Condor,* 1975). *Dino De Laurentiis-Paramount.*
- ***Three Man and a Baby*** *(Tre scapoli e un bebé,* 1987). *Touchstone / Silver Screen.*
- ***Tick...Tick...Tick...*** *(Tick...Tick...Tick... esplode la violenza,* 1970). *MGM.*
- ***Titanio*** *(Idem,* 1997). *20lh Century Fox / Paramount.*
- ***Tobacco Road*** *(La via del tabacco,* 1941). *20th Century Fox.*
- ***To Be or Not to Be*** *(Vogliamo vivere!,* 1942). *United Artists.*
- ***To Die For*** *(Da morire,* 1994). *Rank Film/Columbia.*
- ***To Have and Have Not*** *(Acque del Sud,* 1944). *Warner Bros.*
- ***To Hell and Back*** *(All'inferno e ritorno,* 1955). *Universal.*
- ***To Kill a Mocking Bird*** *(Il buio oltre la siepe,* 1962). *Universal.*
- ***Tokio File 212*** *(Tokio dossier 212,* **1951).**
- ***To Live and Die in L.A.*** *(Vivere e morire a Los Angeles,* 1985). *Universal.*
- ***Tonka*** *(L'ultima battaglia del generale Custer,* 1958). *Walt Disney Productions.*
- ***Tootsie*** *(Idem,* 1982). *Columbia/Mirage/Punch.*
- ***Top Gun*** *(Idem,* 1986). *Paramount.*
- ***Torà! Torà! Torà!*** *(Idem,* 1970). *20th Century Fox.*
- ***Tom Curtain*** *(Il sipario strappato,* 1966). *Universal.*
- ***Torpedo Alley*** *(Immersione rapida,* 1953). *Allied Artists.*
- ***To the Shores ofHell*** *(A un passo dall'inferno,* 1965). *Robert Patrick.*

- ***Tour of Duty*** *(Vietnam addio,* 1987). *New World Pictures.*
- ***Triumph of a Man Called Horse*** *(Shunka Wakan. Il trionfo dell'uomo chiamato cavallo,* 1982). *Redwing.*
- ***Triumph of the Spirit*** *(Oltre la vittoria,* 1990). *Nova Films.*
- ***True Lies*** *(Idem,* 1994). *20''' Century Fox /Lightstorm Enterteinment.*
- ***Tunisian Victory*** **(1944).**
- ***Turner & Hooch*** *(Turner e il casinaro,* 1989). *Touchstone Pictures.*
- ***20.000 Years in Sing Sing*** *(20.000 anni a Sing Sing,* 1933). *Warner Bros.*
- ***2001: a Space Odissey*** *(2001: odissea nello spazio,* 1968). *MGM.*
- ***Ulzana's Raid*** *(Nessuna pietà per Ulzana,* 1972). *Universal.*
- ***Uncertain Glory*** *(Tre giorni di gloria,* 1944). *Warner Bros.*
- ***Uncommon Valor*** *(Fratelli nella notte,* 1983). *Paramount.*
- ***Underground*** **(1941).**
- ***Underworld*** *(Il castigo* oppure *Le notti di Chicago,* 1927). *Hector Tumbull / Famous Players-Lasky / Paramount.*
- ***Union Pacific*** *(La via dei giganti,* 1939). *Paramount.*
- ***Virginia City*** *(Carovana d'eroi,* 1940). *Warner Bros.*
- ***Viva*** *Max! (Riprendiamoci Fort Alamo!,* 1969). *Commonwealth United.*
- ***Viva Villa!*** *(Idem,* 1934). *David Selznick/ MGM.*
- ***Viva Zapata!*** *(Idem,* 1953). *20th Century Fox.*
- ***Volunteers*** *(Un ponte di guai,* 1985). *Silver Screen Partners.*
- ***Wag the Dog*** *(Sesso e Potere,* 1998). *Rosenthal /De Niro /Levinson.*
- ***Wake Island*** *(L'isola della gloria,* 1942). *Paramount.*
- ***Wall Street*** *(Idem,* 1988). *American Entertainment Partners.*
- ***Wanted: Dead or Alive*** *(Wanted, vivo o morto,* 1987). *Robert C. Peters.*
- ***Watch on the Rhine*** *(Quando il giorno verrà,* 1943). *Warner Bros.*

- *Watermelon* ***Man*** *(L'uomo caffelatte,* 1970). *Columbia.*
- *Weekend* ***at Bernie's*** *(Weekend con ilmorto,* 1989). *Gladden Enterteinment.*
- ***When Hell Broke Loose*** *(Quando l'inferno si scatena,* 1958). *Paramount.*
- ***When Hell Was in Session*** *(Un posto per l'inferno,* 1980).
- ***When Worlds Collide*** *(Quando i mondi si scontrano,* 1951). *Paramount.*
- ***White Dog*** *(Cane bianco,* 1982). *Edgar J. Scherick /Paramount.*
- ***Who'll Stop the Rain? (I*** *guerrieri dell'inferno,* 1978). *United Artists.*
- ***Who's Afraid of Virginia Woolf*** *(Chi ha paura di Virginia Woolf,* 1966). *Warner Bros.*
- ***Why We Fighi*** *(Perché combattiamo,* 1943-1944). Documentari di guerra.
- ***Wild Boys of the Road*** (1933). *Warner Bros.*
- ***Wilson*** *(Idem,* 1944).
- ***Winter Kills*** *(Rebus per un assassino,* 1980). *Avco Embassy.*
- ***Winterset*** *(Sotto i ponti di New York,* 1936). *RKO.*
- ***Witch Hunt*** *(Caccia alle streghe,* 1994).
- ***W.W. and the Dixie Dancekings*** *(Un uomo da buttare,* 1976). *20"[1] Century Fox.*
- ***Year of the Gun*** *(L'anno del terrore,* 1991). *First Independent / J & M Enterteinment.*
- ***You Can't Take It With You*** *(L'eterna illusione,* 1938). *Columbia Pictures.*
- ***Young Frankenstein*** *(Frankenstein junior,* 1974). *20th Century Fox.*
- ***You Only Live Once*** *(Sono innocente,* 1937). *United Artists.*
- **Yours, Mine and Ours** (Appuntamento sotto il letto, 1968). United Artists.

Indice

Introduzione *Premessa*
Capitolo I
Hollywood dagli inizi al 1947
Capitolo II
La nazionalizzazione di Hollywood: 1947-1953
Capitolo III
La filmografia dal 1947 ad oggi
Considerazioni finali
Bibliografia
Filmografia